عالم المعرفة

116

أدب أمريكا اللاتينية

● قضايا ومشكلات

تنسيق وتقديم: سيزار فرناندث مورينو
ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد
مراجعة: د. شاكر مصطفى

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

116

أدب أمريكا اللاتينية

قضايا ومشكلات

تنسيق وتقديم: **سيزار فرناندث مورينو**

تـرجـمـة: **أحمد حسان عبد الواحد**

مـراجـعـة: **د. شاكر مصطفى**



أغسطس 1987

المحتوى

المحتوى

تصدير الترجمه

في حوار جرى مؤخرا على شاشة التلفاز البريطاني (*) بين الروائي البيرواني ماريو فارجاس يوسا Yossa والروائي الكوبي جييرموكابريرا انفانتىInfante بمناسبة ظهور الطبعة الإنجليزية لآخر روايات الأخير، احتفى فارجاس يوسا بزميله الكوبي باعتباره كاتبا أمريكيا لاتينيا، بينما أصر كابريرا انفانتى أنه مجرد كاتب كوبي. ولم يكتف بذلك بل مضى إلى حد إنكار أنه يرى شيئا مشتركا مثلا بين المكسيك، ذات الهنود، وبين كوبا، ذات الزنوج، والخلاسيين والبيض. وأردف مؤكدا أن عبارة «أمريكا اللاتينية» هي عبارة اخترعتها فرنسا ثم عممتها الولايات المتحدة نتيجة إحساسها بالذنب لأنها احتكرت لنفسها اسم أمريكا. إزاء ذلك رد الكاتب البيرواني بأن تسمية أمريكا اللاتينية قد تبنتها بلدان أمريكية عديدة في وقت واحد واستخدمتها في مواجهة إسبانيا خلال حرب الاستقلال. هذه المناقشة تعيد إلى الأذهان قضية مازالت مطروحة أمام عالم كامل أخذ حديثا في التعرف على ذاته، ووجد في تعبير «أمريكا اللاتينية» عنوانا مناسبا للوحة قسماته المشتركة في مواجهة الاستعمار الأجنبي والتغلغل الإمبريالي. لكنها تسهم، فيما نظن، في توضيح القضية المطروحة على عالمنا العربي نفسها.

فلا نعتقد أن بإمكان أحد أن ينكر وجود أدب

(*) نقلا عن صحيفة البابيس الإسبانية، عدد 12 سبتمبر 1984

كوبي أو بيرواني، إسباني أو فرنسي، فليس الحديث هنا عن حيوية أي أدب من هذه الآداب، عن ازدهاره أو ركوده، بل عن وجوده ذاته. لكن، هل بإمكاننا، بنفس البساطة، الحديث عن أدب «أمريكي لاتيني» على سبيل المثال؟

لابد من التسليم بوجود صعوبة نظرية يجب حلها قبل الحديث عن أدب «أمريكي لاتيني»، أي عن أدب يعبر عن منطقة تتجاوز حدود الكيانات السياسية التي تكونها. هذه الصعوبة تكمن في إدخال مفهوم غير أدبي بل سياسي كصفة لكلمة الأدب في تعبير «أدب أمريكي لاتيني»، مما يدفعنا إلى محاولة البحث عن العوامل التي تفرض وجود أدب ما ووحدته.

هل تصنع اللغة وحدها أدبا؟ إننا لنجد في العديد من الكيانات القومية أكثر من لغة: فالقشتالية، التي نعرفها باسم اللغة الإسبانية، ليست سوى إحدى لغات أربع متكلمة في إسبانيا. وفي أمريكا اللاتينية، فرض الغزاة الأسبان لغتهم القشتالية على ما أصبح يعرف بأمريكا-الهسبانية، بينما فرض البرتغاليون لغتهم على البرازيل التي تكاد تكون قارة قائمة بذاتها. وظلت حواجز الاتصال قائمة بين الكتلتين اللغويتين الرئيستين في شبه القارة. وتلت هاتين الكتلتين نؤيات من لغات أخرى مع قدوم المهاجرين والعبيد، تخللت اللغتين الأيبيريتين وفرضت تأثيرها على اللغات المتكلمة وعلى الأدب، وذلك علاوة على اللغات الهندية للسكان الأصليين، والتي لم تندثر مع الغزو، والتي تعطي أوضح مثال على تأثيرها في بلد ثنائي اللغة هو الباراجواي. وفيه يتحدث نحو نصف السكان لغة واحدة هي الجوارانية «هندية» بينما الباقون ثنائيو اللغة بمجملهم تقريبا ويتحدثون الإسبانية والجوارانية.

لقد أصبح التراث المشترك الذي تجسده اللغتان الأيبيريتان في شبه القارة الأمريكية-بمثابة القطب الذي تبلورت حوله في كل بلد عادات ومعتقدات. وأساليب حياة سابقة على الفتح، لم تندثر مع إتمامه، بل بقيت في مستوى جديد وشكلت عوامل تمايز الوجدان القومي في كل من هذه البلدان في نطاق الوحدة التي يشكلها مجال اللغة الواحدة.

اللغة إذن عامل هام، بل وحاسم، في خلق تراث مشترك يقوم عليه الأدب. لكن التأكيد على مجرد اللغة قد لا يثبت وجود أدب مشترك. وأبلغ دليل على ذلك أن فارجاس يوسا وكابريرا أنفانتي يتحدث كلاهما بالإسبانية.

وقد ورثت أمريكا اللاتينية نفسها اللغتين الإيبيريتين، لكن لا يخطر ببال أحد أن يعتبر أدبها الحديث جزءا من الأدب الإسباني أو البرتغالي. ولسنا بحاجة إلى إيراد العديد من الأمثلة، إذ نجد الحال نفسها في عديد من بلدان العالم الثالث التي تبنت لغات الاستعمار وأصبحت هي لغات الأدب فيها.

وخلال الفترة الاستعمارية تعرض هذا التراث المشترك للعديد من التعديلات والتشوهات. وفي أيامنا، مع سيادة ثقافات المراكز الإمبريالية، ومع التقدم الهائل في وسائل الاتصال، أصبحت هيمنة الغرب الثقافية والتبعية التي تعاني منها بلدان العالم الثالث للدول الإمبريالية تمثل عاملا هاما في تعقيد المكونات الثقافية للبلدان المتخلفة وفي وضع الحواجز والأسوار بينها.

ومنذ زمن بعيد، بدا أن خوسيه مارتي قد وضع معيارا حاسما لحل هذه المشكلة حين أكد أنه «لن يكون ثمة أدب هسبانو-أمريكي طالما لا توجد هسبانو-أمريكا. ودلل على ذلك بأنه إذا كان كل أدب «عبارة عن تعبير، فلن توجد آداب» طالما لا يوجد جوهر تعبر عنه»، فوجودها «يستلزم أن توجد، ككيان تاريخي كاف، المنطقة التي يعد أدبا لها».

كتب خوسيه مارتي كلماته هذه في وقت كانت فيه الكتلتان اللغويتان الكبيرتان للقارة تدير كل منهما ظهرها للأخرى، فاقتصر على الحديث عن أمريكا الناطقة بالإسبانية. لكن، مع التواصل الذي نشهد منذ عقود، تزايدت وتائره بين البرازيل وبين بقية القارة. ومع الإحساس في الجانبين بوحدة المصير في مواجهة الهيمنة الأجنبية، يصبح من الممكن تعميم كلمات خوسيه مارتي لتضم شبه القارة اللاتينية بأسرها.

وقد وضع الناقد البرازيلي المعاصر أنطونيو كانديدو معيارا أكثر تفصيلا حين فرق بين «المظاهر الأدبية» وبين «الأدب بالمعنى المحدد». فالمظاهر الأدبية، في نظره، مجرد أعمال فردية، أما الأدب بالمعنى المحدد له فهو: «نسق من الأعمال تربطها عوامل مشتركة واحدة تسمح بالتعرف على النغمات السائدة خلال مرحلة ما. وهذه العوامل المشتركة، بصرف النظر عن الخصائص الداخلية (اللغة، والموضوعات، والصور)، هي عوامل معينة ذات طبيعة اجتماعية ونفسية، تتبدى تاريخيا رغم أنها منظمة حرفيا وتجعل

من الأدب جانبا عضوياً من الحضارة».

إذا سلمنا بذلك، يكون وجود المنطقة التي يعبر عنها الأدب ككيان تاريخي كاف، ووجود تلك العوامل ذات الطبيعة الاجتماعية والنفسية والتي تتبلور خلال عملية تاريخية، أمرين ضروريين لوجود أدب مشترك.

بهذا المعنى يكون كابريرا إنفانتي كاتبا «أمريكيا لاتينيا» مثلما هو كاتب كوبي. لأنه يعبر في أدبه عن المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤرق كل كتاب القارة حتى حين يبدو أنهم يحاولون الهروب منها.

وإذا كانت إحدى أبرز مهام الأدب أن يلتقط السمات الجوهرية في واقعه، وأن يقدمها من منظور المستقبل، فإنه بذلك يستبق إقامة كيان سياسي موحد يجمع تلك الأمم التي تعد بمثابة قومية واحدة وليدة موزعة على كيانات سياسية منفصلة، ويصبح بالإمكان الحديث عن أدب أمريكي لاتيني، بقدر ما ينطلق من تلك المشكلات المشتركة ويعبر عنها، وما دام الإيمان بالمصير المشترك هو الهاجس الذي يشغل كتابه.

وكتاب الكتاب الذي نضعه بين يدي القارئ يختلفون في مناهجهم، وآرائهم، والبلدان التي ينتمون إليها، لكنهم ينطلقون من الإيمان بوجود أمريكا اللاتينية ككيان تاريخي واحد، وبمصيرها المشترك. وهم بذلك يعكسون المناخ السائد في الساحة الثقافية لشبه القارة. فالغالبية العظمى من كتابها، مع استثناءات لا يستحق الأمر عناء ذكرها، يؤمنون بالمصير المشترك لأمريكا اللاتينية. ويشارك في هذا الإيمان حتى أولئك الذين يتشككون في وجود ثقافة أمريكية لاتينية بالمعنى المحدد. بل إن هؤلاء الأخيرين يضعون وحدة المصير كبديل لهذه الثقافة المشتركة التي يضعون وجودها موضع الشك.

والكتاب محاولة للتعرف على ملامح هذا الكيان التاريخي الذي تمثله أمريكا اللاتينية كما يتبدى في أدبها بكل مشكلاته. ومن الطبيعي أن نتوقع وجود عديد من أوجه الشبه بين هذه المشكلات، ومشكلات أدبنا العربي. ويكفي أن نفكر في أوجه الشبه بين الظروف الاجتماعية في الجانبين وبين شروط الإنتاج الأدبي بما تنطوي عليه من مشكلات التخلف والتبعية والقيود على حرية التعبير.

إن الأدب والنقد وجهان لا ينفصلان لورقة واحدة. وازدهار أحدهما

يعني ازدهار الآخر. وإذا كانت قد أتيحت لنا كقراء فرصة الاطلاع على نماذج قليلة بارزة من أدب القارة الفتية، فإن هذا الكتاب يقدم لنا نماذج بارزة من نقدها، سنجد فيه جوانب أصالة لافتة للنظر، وجوانب ضعف تستحق إعادة النظر، لكنه في كل الحالات سيعيننا على فهم أعمق للأعمال الأدبية في سياق محدد. لكن هذا الكتاب يأمل كذلك أن يكون مناسبة لإعادة التباحث في مشكلات أدبنا العربي. وفي اعتقادنا أن النظر في المشكلات الأدبية للقارة اللاتينية يعد بالنسبة لنا، بمعنى من المعاني، بمثابة فحص لمشكلاتنا الأدبية من نقطة متقدمة. فقد تضافرت عوامل عديدة على دفع تناقضات الواقع هناك إلى درجة من العمق والاحتدام لعلنا لم نألفها، لكنها انعكست على الأدب فأعادت خلقه. لكن دراسة مشكلات هذا الأدب قد تضع أيدينا على التناقضات التي أخذت تطرح نفسها على إنتاجنا الأدبي. فالوشائج التي تربط بين العالمين أعمق مما قد نظن للوهلة الأولى.

سيزار فرناندث مورينو(*)

Cesar Fernandez Moreno

أمريكا، إذن؟ هي أرض المستقبل، وسوف يتكشف في العصور القادمة شأنها التاريخي وربما كان ذلك على شكل نزاع بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، إنها بلاد الأحلام لكل أولئك الذين ملوا وضجروا من المتحف التاريخي في أوروبا. القديمة.... إن ما يحدث هنا حتى الآن ليس إلا صدى للعالم القديم، أو انعكاسا للحياة الغريبة عنها. كما أنها بوصفها أرض المستقبل، لاتهمنا هنا، إن أمريكا لاتهمنا إلا بمقدار ما هي بلد المستقبل ذلك أن الفيلسوف لا يقوم بالتنبوءات.

هيجل (1)

ما هي أمريكا اللاتينية؟

حسناً: قد مر قرن ونصف القرن منذ قام هيجل بنبوءته عن أمريكا في حين كان ينفي أنه يتنبأ. وما كان مستقبلا بالنسبة إليه أصبح الآن حاضرا بالنسبة لأمريكا، والقارة التي كانت بالنسبة إليه طبيعة «أصبحت تاريخا». وقد تحدث عن أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية: وفي أمريكا الشمالية تقوم حالياً أقوى دولة في العالم. أما الجنوبية، تحت الاسم الجديد لأمريكا اللاتينية، فتمثل إحدى أكثر الأفكار دينامية في العالم المعاصر. وقد وضعتها سلسلة من العوامل في مكان الصدارة من التوقع العام: أول هذه العوامل هو الانفجار السكاني،

إذا قبلنا هذا التصنيف التكنولوجي التي يصف عملية الميلاد، فمعدل تزايد القارة هو أكبر معدل في العالم:2,9 ٪ سنويا. وتعدادها الحالي يزيد على 270 مليونا من السكان، موزعين بصورة غير منتظمة على مدى 21 مليونا من الكيلومترات المربعة. هذا الانفجار، الذي يجرى في إطار السياق الاقتصادي المسمى بالتخلف، يهدد بأن يتحول، بدوره، إلى انفجار سياسي. لكن ما يهمنا الآن بالتحديد هو أنه بدءا من هذه السلسلة من الانفجارات، أو الانفجار المتسلسل، تأخذ أمريكا اللاتينية في توقع انفجار آخر: الانفجار الثقافي.

ورغم ذلك، يظل تعبير أمريكا اللاتينية تعبيراً غير دقيق بصورة واضحة. فما هي أمريكا اللاتينية؟ وفي المقام الأول، لماذا نسميها لاتينية؟ لقد بدأت كل اللاتينية في الليسيوم، وهو إقليم صغير مجاور لمدينة روما، وأخذت تنمو في دوائر متحدة المركز على طول التاريخ: ضمت، أولا، إيطاليا كلها، ثم اتسعت بعدها للجزء من أوروبا الذي استعمرته الإمبراطورية الرومانية، لتعود فتقتصر على البلدان والمناطق التي تتحدث بلغات مشتقة من اللاتينية، ثم لتنتقل أخيراً إلى القارة الأمريكية التي كان أولئك الأوروبيون قد اكتشفوها واستعمروها. على هذا النحو تصبح أمريكا اللاتينية هي الحلقة الرابعة في ذلك التوسع المدهش.

ومن بين الدول التي حققت اكتشاف القارة الجديدة وغزوها واستعمارها كانت ثلاث منها لاتينية لغويا: إسبانيا، والبرتغال، وفرنسا. ومن ثم، فإن أشمل مفهوم تاريخي للإقليم، يجب أن يضم كل أراضي القارة الجديدة التي سكنتها تلك القوى، المعارضة في مجموعها لأمريكا الأنجلو سكسونية، المتمركزة في الشمال. [2] يقول إستواردو نونييث «في أواخر القرن التاسع عشر يبدأ التمييز بين ما هو أمريكي شمالي وما هو أمريكي لاتيني، بسبب نشوء الظاهرة السياسية لاستقلال الشمال.... ويبدأ بين الكتاب الفرنسيين قبل كل شيء (وربما بين كل الكتاب الأوروبيين) استخدام تعريفات جديدة لأمور أمريكا غير السكسونية، مثل: etats latins d Amerique الذي يرد في كتاب ظهر عام 1882، و Peuples Latinoamericains و democraties latines ..d Amerique) [3]وهذه التعبيرات الجديدة تحيل إلى مفهوم هو في وقت واحد عرقي، وثقافي، وسياسي. لكن حدث، كما يؤكد نونييث نفسه، أنها جاءت

لتحل محل تعبيرات أخرى ذات مضمون جغرافي صرف، مثل: Ameri-que meridionale، و Amerique septentrionale، و Amerique de Sud، و Amerique australe. هكذا ينشأ الخلط الأول حول لاتينية أمريكا هذه: ففي المفهوم الجغرافي، يظل التعبير مقتصراً على شبه القارة الجنوبي، الإيبرو-أمريكي بصورة أساسية (أي الإسباني والبرتغالي)، أما المفهوم الجديد فيتسع كذلك للفرنسيين المقيمين في أمريكا الشمالية.

أما بالنسبة للتركيب الحالي لأمريكا اللاتينية فإن خوسيه لويس مارتينث يشير إلى أنه «شيء أكثر تعقيدا من الفسق البسيط الذي ظل حتى منتصف القرن. فقد بقيت هي المجموعة الأصلية المكونة من إحدى وعشرين دولة (هي الأرجنتين، وبوليفيا، والبرازيل، وكولومبيا، وكوستاريكا، وكوبا، وتشيلي، وجمهورية الدومينيكان، وإكوادور، وجواتيمالا، وهايتي، وهندوراس، والمكسيك، ونيكاراجوا، وبنما، والباراجواي، وبيرو، وبويرتوريكو، والسلفادور، وأوروجواي، وفنزويلا). إلا أن بويرتوريكو ولاية حرة منضمة إلى الولايات المتحدة ويحمل مواطنوها جنسية الولايات المتحدة. وبعد عام 1960 نشأت أربع دول جديدة هي: جامايكا، وباربادوس، وترينيداد، وتوباجو، وجويانا، تسود فيها اللغة الإنجليزية، وتكون جزءاً من الكومنولث البريطاني» (4).

وكما هو واضح، فإن المحصلة التي تؤدي بنا إليها فكرة اللاتينية تتجاوز تلك الفكرة ذاتها. وإذا حاولنا الآن الرجوع إلى الوضع الأصلي للإنسان الأمريكي، فإن الصفة في تعبير أمريكا اللاتينية تذوب في السياق التاريخي، ونجد أنفسنا غارقين في الجوهر البشري الخاص للموصوف، الذي من الواضح أنه أسبق مما هو أوروبي وغريب عنه. وبذلك نجد أنفسنا في مواجهة الثقافات العظيمة السابقة على الاكتشاف، وفي مقدمتها ثقافات (ميسو-أمريكا) أو أمريكا الوسطى-وثقافات الأنديز. قضى غزو القرن السادس عشر عمليا على تلك الثقافات العظيمة، لكنه، في الوقت نفسه، منحها حياة جدلية جديدة بقدر ما حولها إلى شرط ضروري لعملية «أوروبة». كما أثرت هذه العملية في سكان أمريكا المتبقين، الذين نالوا في تلك الفترة درجات أدق من التطور: أولئك السكان الذين أطلق عليهم كجنس اسم الهنود من قبل المكتشفين بدافع الخطأ الجغرافي الهائل الذي حملهم على الاعتقاد بأنهم قد وصلوا إلى آسيا (وإلى الهند منها).

بالإضافة إلى ذلك، يجب التأكيد، داخل أمريكا اللاتينية الحالية، على وجود عالم آخر غير لاتيني بصورة جذرية: هو الإفريقي. وطبقا للنظرية المسماة «من القارات إلى الانجراف» فإن أمريكا كانت تشكل، في عصر جيولوجي سحيق، وحدة «عضوية مع إفريقيا، وبانفصالها إثر ذلك بفعل القوى الجوفية في كوكبنا، اكتسبت ذاتيتها كقارة. وفي تلك المغامرة الرائعة، انتزعت القارة الأمريكية نباتات وحيوانات إفريقيا فقط، دون بشرها.

كذلك قدم الإفريقيون بعد ذلك إلى أمريكا. بعد ذلك بزمن لا يحصى، أي في العصور التاريخية. ففي الكاريبي الأخضر الشفاف، في ذلك البحر الذي يكشف في دعة عن حميميته، وفي تلك الجزر التي ترصعه بإطار ثمين مزدوج من الطحلب والرمل، جرت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الظاهرة الفظة لتجارة العبيد: استخدام البشر من لون معين كأدوات من جانب بشر من لون آخر.

تم «اصطياد» ونقل مائة مليون من إفريقيا، لم يصل سوى ثلث عددهم إلى وجهتهم الأمريكية. ورغم ذلك أدت هذه العملية إلى النتيجة المدهشة التي يمكننا الآن رؤيتها: فقد أضاف العبيد إلى سادتهم الكثير ناقلين إليهم كل ما استطاعوا الحفاظ عليه من ثقافتهم، ومعلمين إياهم الكثير من الأمور: من الغناء والرقص حتى النضال من أجل حريتهم.

وفي الوقت نفسه فإن ما هو إفريقي في أمريكا اللاتينية يصبح هو السمة المشتركة التي تربطها مع أمريكا الأنجلو سكسونية: إذ أن ذلك الجنس وثقافته هما اللذان يتوليان اللحمة بين جزئي شبه القارة اللذين يشكلان الأمريكتين. فجزر الكاريبي وأمريكا الوسطى تمثل انتقالا بين أمريكا الجنوبية، اللاتينية بصورة نموذجية، وأمريكا الشمالية، الأنجلو سكسونية بصورة نموذجية. في هذه المنطقة لا يصبح دقيقا حتى ذلك التحديد المتبادل والأساسي بين تلكما الثقافتين المستعمرتين، إذ أن كلتيهما قد تعايشتا ومازالتا تتعايشان فيها.

وأمريكا الإفريقية هذه محسوسة بقوة، لا في هذه المنطقة الوسيطة فحسب، بل كذلك في حدودها مع المنطقتين الأخريين، أي، شمالي أمريكا الجنوبية، وجنوبي أمريكا الشمالية. بحيث تمثل هذه البينية، (الوضعية الوسطى) في الآن. ذاته حاجزاً وطريقاً معاً كما تمثل في كل الحالات إثراء

للنسق الكلاسيكي الذي نشأ منه مفهوم أمريكا اللاتينية نفسه: فالأمريكتان المتباعدتان تتقاربان في ثقافة ثالثة لدرجة أن تشكلا، سويا، أفرو أمريكا واحدة، هي صلة الوصل التي تتجه إلى توحيد الأمريكيات الجغرافية الثلاث ثقافيا.

جنوبي أحد الأنهار

في إطار هذا التشابك من التوترات في أمريكا اللاتينية، تكاد احتمالات الأفعال وردود الأفعال أن تكون لانهائية، ويتوازى معها الإغراء الفكري بإخضاع مشكلاتها إلى مشكلات أخرى مقاربة أو مشابهة. فكاتب المقالات الأرجنتيني الكبير مارتينث استرادا، على سبيل المثال، يميل إلى المماثلة بين المشكلات الأمريكية اللاتينية والمشكلات الإفريقية، ويؤكد على «عوامل الحياة القومية التي تنتمي إلى نمط من التاريخ لا تناسبه القوالب التي تبنيناها من قبل عن النموذج، بل تناسبه قوالب البلدان الأفريقية، حيث تقدم العبودية والإخضاع للمراقب المدقق، تماثلات عامة ونمطية، وأشكال حياة مشتركة بين الشعوب التي تمارس سيادتها ظاهرياً» [5]. هكذا تعود فكرة الإقليم فتصبح أكثر إشكالية كلما حاولنا المزيد من النفاذ. ويشير عالم الاجتماع جينو جرماني إلى مفهومين متقابلين، «على طرفي نقيض فيما بينهما، لكنهما يتطابقان في الإقرار بوجود حقيقي لأمريكا اللاتينية». الأول «يشدد على الطابع اللاتيني، أو الإغريقي الروماني، المسيحي، الإسباني أو الأيبيري لشبه القارة الأمريكي». بينما في الثاني «تعد أمريكا اللاتينية وحدة ليس فقط بالتعبيرات الثقافية والاجتماعية، بل كذلك-وقبل كل شيء-بالتعبيرات السياسية... والعامل الموحد ينبعث من موضوع خارجي، معاد ومهدد». وإذا كان العامل المحوري في الفرضية الأولى يبدو ثقافياً وفي الثانية سياسيا، فيجب أن نلاحظ أن كليهما يتحددان بعامل آخر جغرافي: ففي الأولى يجري الحديث عن «شبه القارة الأمريكية»، وفي الثانية عن «موضوع خارجي» [6].

هذه التحديدات للأسس تكاد تكون حتمية في كل تحديد للمفاهيم حول أمريكا اللاتينية. كذلك لا يفيد معيار عرقي صرف، يضع اللاتيني مقابل الأنجلو-سكسوني. ليس ذلك فقط بسبب وجود الهنود والأفريقيين

والمهاجرين التاليين المتنوعين بل كذلك بسبب المزيج الذي لا يمكن فصله لكل تلك الأجناس والذي يتضح بصورة نموذجية في العديد من جزر الأنتيل، حيث تختلط تحت التسمية الشديدة الاتساع للاتينية، الدماء الهندية الأصلية، والإسبانية، والإفريقية (والحالة المتفجرة هي هايتي، البلد ذو الأغلبية السوداء الذي يجري الحديث فيه بالفرنسية). وكذلك بسبب التغلغل العرقي والاجتماعي الذي لاشك فيه للآتين في المنطقة الجنوبية من الولايات المتحدة، وفي هذه الحالة تغزو أمريكا اللاتينية من الجنوب أمريكا الأنجلو سكسونية، بفضل الخاصية الشعرية السكانية التي تصعد من خلال بويرتوريكو، والمكسيك، وكوبا، ويبدو أنها تعوض، على أساس الخصوبة، الأراضي اللاتينية التي فقدت خلال فترة تكون القوميات.

كذلك لا يمكن قبول مفهوم لغوي محض يحدد أمريكا اللاتينية على أنها تلك التي تتكون من بلاد تتكلم الإسبانية أو البرتغالية. ويذكر خوسيه لويس مارتينث أنه «من بين الـ 4, 254 مليونا من السكان الذين يشكلون تعداد أمريكا اللاتينية (عام 1968) [*1] يتحدث بالإسبانية 2, 164 مليوناً، أي 5, 64٪، ويتحدث 6, 85 مليوناً البرتغالية في البرازيل، أي بنسبة 4، 33٪، ويتحدث الباقي بالإنجليزية والفرنسية»[7] والنسبة الباقية 1, 2٪، تتحدث الفرنسية أو الإنجليزية أو حتى الهولندية (كوراساو، وسورينام). ولا يتعارض هذا التعدد للغات الغربية في حد ذاته مع كل تبسيط، بل لا يتعارض كذلك مع بقاء اللغات مما قبل كولمبس (وهناك بلد ثنائي اللغة: هو الباراجواي). [*2] ولأسباب مماثلة، يجب كذلك رفض مفهوم ديني يعارض كاثوليكية أمريكا اللاتينية ببروتستانتية المستعمرات الأنجلو سكسونية (فريع الولايات المتحدة تقريباً كاثوليكي).

ورغم هذا التعقيد في المفاهيم، فإن العالم المعاصر يعيد بدهشة اكتشاف هذا المجموع الذي يصر على تسمية نفسه أمريكا اللاتينية، وهي الكيان الذي لم يتحدد بعد، لكنه يمثل عند النظرة البسيطة اتساق ما هو واقعي. ولو تعمقنا في البحث عن جذور هذه الوحدة العنيدة، فإن تاريخها سيقدم لنا هذه الملاحظة الأولى وهي التبعية المتتالية للمجموع بالنسبة لقوة خارجية. للملكيات الأيبيرية أولا، ثم للإنجليز، حين تسقط هذه، وبعدها يقيم الأمريكيون الشماليون على حساب أمريكا اللاتينية إمبراطورياتهم الوارثة،

لا على المستوى السياسي، بل في المجال الاقتصادي.

ربما كانت ملاحظة التبعية هذه أول ما يوضع في الاعتبار عند تحديد المفهوم المراوغ لأمريكا اللاتينية. والملاحظة الثانية هي انغماسها في أقوى استقطاب تاريخي راهن: وهو الهوة التي تنفتح بين البلدان الغنية والبلدان الفقيرة، وهذا تقابل أوسع من سابقه، لكنه لا يتناقض معه وهو يتضح في مجموع الأمريكتين، فالغنية هي الأنجلو سكسونية، والفقيرة هي اللاتينية. ويكمل ويؤكد هذين المعيارين معيار ثالث أكثر أولية: هو المعيار الجغرافي، الذي يرتكز عليه، صراحة أو ضمنا، كل ما ضاهيناه حتى الآن.

وتكون أمريكا اللاتينية هي كل تلك الأراضي الأمريكية التي تقع جنوبي نهر الريوجراندي أو الريوبرافو (الذي يرسم حدود الولايات المتحدة مع المكسيك). ويكون شيوع هذا التعبير (جنوبي الريوجراندي أو الريوبرافو) هو برهان صحته: فجنوبي هذا النهر ثمة تجانس معين ثقافي، وسياسي، واجتماعي، ولغوي، وديني.

من الدهشة إلى الفن

جرت الإشارة مراراً إلى الحوافز الثلاثة التي دفعت الأسبان إلى استعمار أمريكا: وهي النزعة الحربية المكتسبة لدى استرداد أراضيهم من أيدي العرب، والصوفية التبشيرية الكاثوليكية، والنهم (للذهب، والعبيد، والنساء). من بين هذه الدوافع، يبرز كل مؤرخ، وكل كاتب، أكثر ما يؤثر منها على حساسيته، لكن لاشك في أن مجموع العوامل الثلاثة المذكورة هو الذي يحدد تلك العملية التي كان لها أن تكمل العالم، عملياً، بنصفه المفتقد.

كان كريستوفركولومبس صوفياً، على نحو ما، لكن ذلك لم يمنعه من تبني استراتيجية كاملة لإغراء الملكين الكاثوليكيين بذهب القارة الجديدة. وقد كتب «الذهب شيء نفيس، من الذهب يكون الكنز، وبه يصنع من يملكه ما يشاء في الدنيا ويبلغ حد إدخال الأرواح إلى الفردوس» (8) من الذهب إلى الفردوس: عنوان يصلح سيرة حياة لكولومبس. ويرث لوبه دي فيجا باعتباره إسبانيا طيباً هذا الإغراء في عمله الضبابي (دوروتيا)، ويحلم أن دون بيلا، غريمه الهندي على وجه التحديد، يصل من جزر الهند بحراً حتى مدريد! ويمضي ملقيا في مروره قضباناً من الفضة، وسبائك من

الذهب، ويشرح له معلمه أن «الذهب مثل النساء، الجميع يتحدثون عنهن بالسوء، والجميع يشتهونهن». وعلاوة على السيمياء، وعلاوة على المعجزات الفلسفية التي كانت تعالج المعادن باعتبارها بداية ونهاية كل الأشياء، فربما كان فيض الذهب من أمريكا إلى إسبانيا هو الذي حفز على تمييز المائة وثمانين عاماً من الهيمنة التي مارستها إسبانيا على كل المستويات خلال القرن السادس عشر وخلال جزء من القرن السابع عشر، باعتبارها «القرن الذهبي».

نود الآن أن نضيف عاملا رابعا هو نتيجة لتلك العوامل الثلاثة: وهو الإحساس الأول الذي غمر قلوب المكتشفين والغزاة، أو بالأحرى الدهشة. إحساس كولومبس أمام أمريكا الجميلة الذي كان على الدوام مصحوباً بالهذيان: فحين يقترب من مصب نهر الأورينوكوOrinoco يعتقد أنه أكتشف أحد الأنهار التي تنبع من الفردوس؟ ورغم ذلك، يمنعه مرض غامض يعميه مؤقتاً من أن يطأ القارة التي كان يدخلها في التاريخ. ولم يستطع بلوغ المكسيك أبداً، فقد وقع في أحبولة نسيج العنكبوت الهائل لجزر الأنتيل Antillas، لكنه تنبأ بكل وضوح بوجود بحر آخر إلى الجانب الآخر من أمريكا الوسطى. ويضيف أنه على مسيرة عشرة أيام في ذلك البحر- الباسيفيكي-«يقع نهر «الغانج». ربما كان كولومبس، في آن واحد، ألمع شخصيات التاريخ وأكثرها جنونا.

وتستمر هذه الدهشة في كل واحد من الأسبان الذين تلوه. فالهنود الذين يدخنون، على سبيل المثال، يوصفون من قبل الغزاة على أنهم «رجال ونساء يتمشون وهم يصعدون الدخان من عود مشتعل» (9) أما غزو المكسيك فيشرق بجو رواية من روايات الفروسية. فالغازي والمؤرخ دياث دل كاستيو يقول أن مدينة تينوتشتيلان Tenochitlan-بالمكسيك-«تشبه الأشياء البهيجة التي ترد في كتاب آماديس». وكورتيس نفسه يكتشف إلى الشمال الشواطئ التي يسميها كاليفورنيا، وهو اسم مستمد من إحدى روايات الفروسية 0 لم يكن ثمة من يصدق ما يحدث له: لم يكن ثمة من يملك مصيره. فماجلان والكانو يقومان بالدوران حول العالم ضد رغبتهما: كان المشروع هو العودة إلى المكسيك، لكن الرياح أجبرتهما على الدوران، في طريق العودة، حول رأس الرجاء الصالح.

والهنود، بدورهم، لم يستطيعوا فهم ذلك الحيوان الخرافي المكون من رجل وحصان، كانوا يذهلون حين يترجل أحد الغزاة عن جواده: كائن ينقسم إلى إثنين! وكان هنود الإنكا يعتقدون أن الخيول تأكل المعدن (اللجام في فمها)، وحين يطلب منهم الأسبان علفاً لحيواناتهم، يقدمون ذهباً! وتستمر دهشة من انقضوا بصورة معاصرة، على مستوى مثقف، إذ يتساءل خورخي لويس بورخس:

Jorge Luis Borges:

أكان عبر هذا النهر من النعاس والطمي أن أتت السفائن لتصوغ لي وطنا؟ [10]

حسنا: هذه الدهشة المتبادلة هي البيضة التي ستخرج منها الثقافة الأمريكية-اللاتينية كل فنها الإبداعي. فالفن، بوجه عام، ليس سوى التعبير عن الدهشة، الدهشة التي يولدها الدافع إلى مشاركة الفنان للآخرين فيما رأى أنه خارج عن المألوف. وفي حالة أمريكا، فإن هذا هو الدافع الذي صنع من الغزاة أنفسهم كتاباً غير منتظرين وحتى من الجنود المتواضعين الذين يكادون أن يكونوا أميين: إذ يحكون، بصورة بسيطة لكنها عجيبة، الحقيقة المدهشة التي رأوها أو تخيلوا أنهم رأوها.

كانت الحضارات العظيمة السابقة على كولومبس غنية في العمارة، والنحت، والموسيقا (وقد وصلت هذه الأخيرة سليمة تقريباً إلى أيامنا). أما الثقافة الأوروبية فقد جلبت بصورة أساسية اللغة، والدين، والتقنيات التي لم تكن معروفة هناك. لكن بقدر ما كان التاريخ يجري كان التراث الثقافي لأمريكا اللاتينية يأخذ في الاستقطاب وفي تقديم نفسه كخيار عقيم يكرر وضع الغازي والمهزوم: كائن أوروبي، وكائن أمريكي. أو بعبارة أخرى:

(أ) ثمة من ناحية البقايا الثقافية للحضارات العظيمة السابقة على الاكتشاف والغزو، مثل تلك التي تقع في الجمهوريتين الحاليتين للمكسيك والبيرو.

(ب) وثمة من ناحية أخرى، الثقافة الأوروبية التي نقلها المكتشف والغازي باعتبارها نتاجاً آخر للتوسع الغربي الذي كانا يمثلانه، أو باعتبارها نشاطاً نوعياً أوروبياً، رغم أنها تنجز من جانب المستعمرين في الإقليم الجديد الذي انضم إلى ممالكهم.

هذه الثنائية ستقيم تعارضاً سوف يزيف خلال زمن طويل العلاقات بين الثقافة الأمريكية اللاتينية والثقافة الأوروبية، بحيث يقدم البقايا من تلك الحضارات التي لا تكون قد تأثرت بفعل الغزو والاستعمار باعتبارها الشيء الوحيد الأصيل والحقيقي لأمريكا اللاتينية. ومن ثم، تم في إطار هذا المفهوم، رفض الثقافة الأوروبية باعتبارها ظاهرة استعمارية ومحاكاة محضة.

وبالفعل، فإن السكان البدائيين لأمريكا-أي، الأمريكيين الحقيقيين-حين هزيمتهم عسكرياً، أبعدوا عن إمبراطورياتهم وممتلكاتهم، ليتلقوا مقابل ذلك الفوائد القابلة للجدل من وجهة نظرهم الخاصة، للثقافة الغربية التي تتوسع. لكنهم رغم إبعادهم إلى حدود الإمبراطوريات وتحويلهم إلى عمال خارجيين، لم يبلغ الأمر مبلغ محوهم دون أن يتركوا آثاراً. فقد ظلوا موجودين دائما، ومازالوا، ليس بوصفهم تأثيراً، بل بوصفهم مكوناً حقيقياً في هذا العالم الغربي الحديث الذي يتشكل: لقد سبكوا فيه العديد من خصائص حضاراتهم المختلفة، وهي خصائص تعد اليوم من بين أبرز عوامل أصالة أمريكا اللاتينية.

من فعل الاكتشاف في حد ذاته ولدت ثقافة خلاسية، ليس فقط بسبب التلاحم الواسع للأجناس، والذي دفع إليه غياب النساء من الحملات الإسبانية، بل كذلك بسبب التغلغل الذهني المتبادل الذي كان يتطلبه التعاطف المتبادل. فقد كان على الأسبان أن يشرحوا للأمريكيين ما هي أوروبا، وماذا تمثل أمريكا للأوروبيين. وكان على الهنود أولا، ثم على المولدين من بعدهم أن يعدلوا من وعيهم بذاتهم كأمريكيين. وكان حل ذلك الخيار الزائف بين ما هو أمريكي وما هو أوروبي يتلخص في أن يكونوا كلا الشيئين، في أن يكونوا مولدين، حقاً أو مجازا: بمعنى الإنسان الأوروبي الذي عدلته أمريكا والعكس. بالعكس على هذا النحو ينتصر في الثقافة الأمريكية اللاتينية الأرقى مفهوم مركب عن ذاتها، حيث يتم الإقرار لا بإسهامات الثقافات الأصلية فقط، بل بإسهامات الثقافات الأوروبية المكتشفة، كذلك وبالإسهام الأساسي الإفريقي الذي يصل إلى أمريكا عبر العبيد، وأخيرا بانتعاش الينابيع العالمية التي تتضمنها حركات الهجرة في القرن التاسع عشر.

«إن العالم الجديد»-كما يقول بول ريفية-«كان، من حقبة ما قبل التاريخ،

مركز التقاء للأجناس والشعوب... ومن المثير للاهتمام حقا ألا تكون الحقبة التاريخية من التطور الأمريكي سوى مجرد تكرار للأحداث العرقية التي حددت امتلاءه بالسكان. فمنذ اكتشافها، ظلت أمريكا بؤرة جذب لأكثر الشعوب والأجناس تنوعاً، مثلما كانت خلال عملية سكناها الطويلة قبل كولومبس»[11] على هذا النحو، يكون الأصل الآسيوي أو الأوقيانوسي المحتمل لكل الشعوب الأمريكية، والتكامل الجغرافي السحيق المحتمل لأمريكا مع إفريقيا، بمثابة معطيات تضم في إطار مجالها الواسع عالمية أمريكا: شيء من قبيل المقدمة لعالم المستقبل، حيث يصبح الإنسان واحدا من وراء الأجناس والثقافات.

دراسة اليونسكو:

حسنا، هذا العالم الإنساني تماماً هو على وجه الدقة ما تجتهد منظمة مثل منظمة اليونسكو في إثارته. وفي الحالة الخاصة لأمريكا اللاتينية، فإن التأثير الراهن لهذا الإقليم الثقافي الكبير على الثقافة العالمية أمر بديهي وكذلك عدم التحديد الملموس للعوامل التي تشكله على الشكل الذي هو عليه. ولم يكن باستطاعة اليونسكو سوى أن تسجل هذا التناقض، وتوليه اهتمامها، وأن تحاول التقاطه، من أجل تحديده وجعله معروفا.

إن المقدمة الواردة فيما سبق توضح العملية التي أنتجت الدراسة العامة لإقليمنا، والتي تتسم، بناء على توجيهات اجتماع ليما، ببؤرتين أساسيتين:

(أ) اعتبار أمريكا اللاتينية كلاً واحداً، تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة. وقد دفع هذا المطلب المشاركين في المشروع إلى الإحساس بإقليمهم، والتعبير عنه بوصفه وحدة ثقافية، مما رجح فيهم عملية الوعي الذاتي الذي يود المشروع أن يقويها لأن المثقفين الأمريكيين اللاتينيين هم الوحيدون المدعوون إلى المشاركة فيه.

(ب) النظر إلى الإقليم بدءاً من معاصرته، ورجوعاً إلى الماضي، بلى، بقدر ما يكون ذلك ضرورياً لفهم الحاضر. هذا التحوط دفع المشاركين إلى مواجهة مشكلات الحاضر الملتهبة بمقدار ما تحدث في الإقليم أو بمقدار يكون لها من نتائج فيه.

وإذا نشأ عن هذه المعايير مأخذ ما، فلن يكون هذا المأخذ سوى الوجه

الآخر لمزاياه. إذ أن طابع التعرف على الذات الذي تفترضه الدراسة يحرمها من الرؤية التي قد تكون أكثر موضوعية، والتي كان يمكن أن يسهم بها النقاد من خارج الإقليم. كذلك فإن اعتبار أمريكا اللاتينية كلاً واحدا يجبرنا على أن نطرح جانبا، أو على الأقل على أن نقلل من الاهتمام بالسمات الشديدة المحلية. وقد يدفعنا تفضيل التركيز على ما هو معاصر إلى نسيان قيم أخرى تحققت في الإقليم على طول تاريخه. في إطار هذه المحددات نصل إلى تقديم الكتاب الحالي، وهو الأول في سلسلة أمريكا اللاتينية في ثقافتها. وهنا تجب الإشارة إلى التوفيق الذي يتمثل في تبني العنوان المذكور، والذي ستتكرر صيغته في كل أعمال السلسلة، بدءاً من العمل الحالي أمريكا اللاتينية في أدبها. ومن المؤكد أن أبلغ ما في هذا الصيغة من دلالة لا يكمن في الكلمات التي تكونها، بل في حرف الجر «في». إذ يعني بوضوح أن موضوع هذه الدراسة الذاتية ليس هو الثقافة في ذاتها، الأساليب، وتطورها، أو قائمة الأعمال المتحققة، بل إنه على وجه الدقة، أمريكا اللاتينية ذاتها في أو من خلال تلك المظاهر الثقافية.

وقد حدد اجتماع ليما موضوع الأدب، لينال الأولوية في دراسة ثقافة أمريكا اللاتينية، معتبراً أن الأدب ليس سوى صورة مكثفة من اللغة، التي هي بدورها أكثر وسائل التواصل مباشرة وعمقاً لدى الإنسان. هذا الاتجاه موفق تماماً: فليس أمام كتاب هذا الإقليم، ولنقلها على هذا النحو، إلا أن يعبروا عن العالم المفروض عليهم والذي يحوطهم، باتساع وصخب، عالم من التناقضات والتمزقات، من التأمل والفعل المدمرين.

هذا الحدث قد لا يعدو أن يكون مظهراً لحدث آخر أعم، وصفها الأنثروبولوجي البرازيلي دارسي ريبيرو: إذ يحدث في عصرنا، كما حدث في كل لحظات التحولات التاريخية العظيمة (في عصر النهضة، أو في عمليات الإنعتاق في القرن التاسع عشر)، أن «تعبر موجة جديدة من الإبداعية المحرومة» [12]. على هذا النحو، فإن اللغة المتعددة الجوانب لأمريكا اللاتينية تصبح أدباً يزداد نقدية، وقوة، وشمولية.

ورغم ذلك، فإن الكاتب الأرجنتيني إنريكي أندرسون إمبرت قد أصدر، سنة 1957، الحكم التالي على النقد الأدبي للإقليم قال: «إن ما ينتشر بالطبع هو إنعدام المسؤولية. فعلى وجه العموم تطلق آراء لا تستند إلى

مفهوم للعالم ولا إلى إطار من القيم. وفي أفضل الأحوال، يمكن أن نستخلص من تلك الاختيارات العابثة مبادئ موقف أدdب شديد السطحية: متزمت، وانطباعي يعتمد مذهب اللذة» [13]

هذا الوصف يمكن اعتباره تكثيفا لفكر كامل متشائم بشأن النقد الأمريكي اللاتيني، يجد جذوره في اليأس العام بصدد وضع ثقافي يفترض فيه أنه تابع لغيره. لكن الزمن قد تجاوز الكثير من العقول في الإقليم، وجييرمو سوكري هو من يؤكد الآن) أن «رؤية الأدب باعتباره عالما من مستقلا، له قوانينه وهياكله الخاصة، ورؤية العمل باعتباره رمزاً وتجسيداً خيالياً لما هو واقعي، هما اللذان أضفيا نغمة جديدة على النقد الأمريكي اللاتيني» [14].

والدليل على ذلك هو أن حل هذه المشكلة الأولية قد وجد في نفس المكان الذي طرحت فيه: فقد تشكلت النواة الأولى للنقاد الممتازين الذين يشاركون الآن في هذا العمل، بالتحديد، في الاجتماع التمهيدي بليما، عام 1967، برئاسة الكاتب البيرواني الذي لا ينسى خوسيه ماريا أرجيداس. كما شارك في هذا الاجتماع علاوة على ذلك الخبراء التالية أسماؤهم: انريكي آندرسون إمبرت Imbert، وجوستابو بيهوتBeyhaut، سيرجيو بواركي دي هولنداBvarque delo Landa، وإدوارد كابابيرو كالديرون Caballero Calderon، وجورج روبرت كولتاردColthard، وأرخيليرس ليون، وجييرمو لومان بييتا، Leman Villena ولاوزو لوبث كامبو Lopez Campo، وألفونسو أرينوس دي ميلو-فرانكو، وماريو مونتفورتي توليدو de Manteforte، وآنخل راما، وفريدا شولتس دي مانتو فاني Mantovani، وليوبولدو ثياZea. وكان ممثل المدير العام لليونسكو في الاجتماع هو الكاتب الفرنسي الكبير روجيه كايوا Caillois، الذي يرعى الثقافة الأمريكية اللاتينية دائما سواء بصورة شخصية، أو من خلال عمله في اليونسكو، يلهمه في ذلك دوماً حماسة عميقة تجاه أمريكا اللاتينية، حيث قضى شطراً من حياته.

وفي عام 1968، تشكلت اللجنة الأدبية التي اجتمعت في سا خوسيه بكوستاريكا في أغسطس من العام نفسه [15] والتي شارك فيها النقاد الذين سيتعرف القارئ المهتم على الكثيرين منهم باعتبارهم من أهم نقاد أمريكا اللاتينية وهم: خورخي انريكي آدوم Adoum من اكوادور، وفرناندو

اليجريا من تشيلي، وسيرجيو بواركي دي هولندا من البرازيل، وجورج روبرت كولتارد (إنجليزي مقيم في جامايكا)، والأرجنتينيان نوح خيتريك Jitrk ولويس اميليو سوتو، والمكسيكي خوسيه لويس مارتينث، وخوليو أورتيجا وأوجستو تامايوه Tamayo فارجاس من البيرو، والكوبي خوسيه أنطونيو بورتووندو Portuondo، وآنخل راما وإمير رودريجث مونيجال Monegal من الأوروجواي.

وبدءاً من اجتماع النقاد هذا، تحددت، بدورها قائمة الكتاب الحاليين، التي جرى الحرص فيها، علاوة على معيار نوعي ثابت، على احترام التوزيع الإقليمي الذي اقترحه اجتماع ليما. هكذا نجد أن مؤلفي العمل الحالي يمثلون إثنتي عشرة جنسية من جنسيات أمريكا اللاتينية: وعلى هذا النحو، صار المؤلفون موزعين بصورة متوازنة بحيث يقدمون وجهات نظر ومفاهيم كل واحدة من مناطقهم، رغم أنها مطبقة دائماً على مجموع أمريكا اللاتينية.

أما شمولية الرؤية الإقليمية فيتم الحصول عليها، في المقام الأخير، بالتعويض: إذ مع التسليم بأنه من غير الممكن اشتراط وجودها مسبقاً في كل كاتب اخترناه، فإن التحديد الذي حدده اجتماع ليما يعمل بمثابة مجموعة تعويضية، فالرؤية المنهجية الكلية لكل كاتب تتوجه فعلياً باتجاه إقليمه الفرعي كما تتوجه رؤى الآخرين نحو أقاليمهم الفرعية. وهكذا يمكن أن تكون النتيجة النهائية لهذه العملية العشوائية، كما نتمنى، هي تلك الرؤية الشاملة التي يفقد هذا الكتاب بدونها جزءاً من معناه.

وقد تم الوصول كذلك إلى نوع من وحدة الأجيال، دون أن نسعى إلى ذلك، كنتيجة بسيطة للتوزيعات المشروحة أعلاه. وتسود مجموعتان بين الكتاب: الأولى ولدت حوالي عام 1920 والثانية حوالي عام 1930 على التوالي. وممثلو هاتين المجموعتين يشكلون ماسمى في بعض دول الإقليم، بدرجة من الصدق لكن دون كثير من الدقة، جيل 1940 وجيل 1950. وكأمثلة على المجموعة الأولى: اليجريا، وكانديدو، ومارتينث، الذين ولدوا عام 1918، وبنيديتي عام 1920، رودريجث مونيجال عام 1921، وعلى المجموعة الثانية: خيتريك وبرييتو المولودان عام 1928، وباريرو ساجير وفرناندث ريتامار عام 1930، ودي كامبو عام 1931، وسوكري عام 1933. وتستند هاتان المجموعتان الأساسيتان على بعض الأساتذة الأكبر سناً وتتجهان نحو المستقبل من خلال بعض الكتاب الأكثر شباباً.

والأبواب والفصول التي اقترح الخبراء تقسيم العمل إليها-مع التعديلات والإضافات التي اقترحتها الأمانة-هي التالية، بصورة نهائية:

1- أدب في العالم. وتوضح فصوله الستة انطلاقة الأدب الأمريكي اللاتيني أو بلوغه «سن الرشد» في الساحة العالمية: يجري تحليل التقاء الثقافات في الإقليم، وتعدديته اللغوية، وتأثيره في الآداب الأخرى.

2- انقطاع التقاليد. يجري فيه تحديد النقاط التي يبدأ منها الأدب الأمريكي اللاتيني في تجديد نفسه من خلال إعادة صياغة المواقف التقليدية، أو ابتكار مواقف جديدة: تجديد الباروك، وأزمة الواقعية وأشكالها الجديدة.

3- الأدب بوصفه تجريباً. تشير فصول هذا الباب الثالث، باستخدام معيار أكثر تخصيصا من الباب الثاني، إلى الجوانب التي ينطلق الأدب الأمريكي اللاتيني للتجريب فيها، طارحاً للتساؤل الأبنية الراهنة، ومن بينها بنية الأدب ذاته.

4- لغة الأدب. يدرس توسيع مفهوم اللغة الأدبية، ودخول لغات جديدة في الأدب، ولغة الأدب في غيرها، وأخيرا، التواصل المتبادل الأكبر الذي تتمتع به مناطق معينة من أمريكا اللاتينية كنتيجة لهذا العمل الأدبي.

5- الأدب والمجتمع. توضح هنا العلاقات الأساسية للأدب مع الوسط المحيط: الأدب والمجتمع، ووضع الكاتب.

6- الوظيفة الاجتماعية للأدب. يوضح هذا الباب الأخير بتفصيل أكثر مفاهيم الأدب والمجتمع التي طرحها الباب السابق: تأثير الأدب، وصراعات الأجيال. ويعرض فصل أخير الصورة العامة التي يمكن استخلاصها لأمريكا اللاتينية من خلال أدبها.

وتشكل هذه الخطة، في مجموعها، محاولة لفهم، قد يمكن تسميته وجوديا، لأمريكا اللاتينية من خلال تعبيرها الأدبي. ويجري فحص هذا التعبير في كل مراحله:

(أ) الكاتب، وضعه في المجتمع، والأنشطة خارج-الأدبية وفوق-الأدبية التي يجب أن يكرس نفسه لها بحكم المهنة، وبحكم ضرورة الحصول على القوت.

(ب) الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه هذا الكاتب، ومن أين يستمد

مواد صياغته الأدبية.

(جـ) العمل الأدبي في ذاته، بمعيار جمالي، وفيلولوجي، وبنيوي.

(د) أثار هذا العمل في الجمهور الذي يتوجه إليه الأشخاص خاصة والمجتمع عامة، مع تحليل كل المضامين الاجتماعية-الاقتصادية-السياسية هذا الجزء الأخير من العملية.

وقد جرى إفساح المجال وبصورة موازية لكل المناهج النقدية: تلك التي تركز اهتمامها على الكاتب ووسيلته للتعبير، أو على العمل نفسه، أو على الجمهور. لكن بدا لنا أن المقالة بصورة أساسية بما تحمل من جانب شعري- أي، حدسي، وتخميني-هي الطريق الأفضل لمواجهة هذا الواقع اللدن، المنساب، الذي تمثله اليوم أمريكا اللاتينية. فلا ينتظرن القارئ، من ثم، ضبطاً علميا، أو دقة سوسيولوجية أو جمالية، أن ترتيباً تاريخياً، بل قفزاً عصبياً للفكر فوق واقع يتغير بدوره دون إنذار مثل مهر لم يروض.

وبناءً على فهم حديث للنقد الأدبي يقضي بأن يحاول العمل نفسه لا أن يشرح بل أن يضرب المثل، فقد سعينا بالإضافة إلى ذلك إلى أن يجمع المؤلفون المختارون الملكة الإبداعية إلى معارفهم النقدية. ومن هذا السبيل، ربما تكون منظمة اليونسكو قد حققت عملاً للنقد الأدبي يكون، في نفس الوقت، عملاً أدبيا.

ختام وبدء

أمام هذا المجلد الأول من سلسلة أمريكا اللاتينية في ثقافتها يكون من المناسب أن نعيد طرح طموحنا الأشمل: فالمعرفة المكتسبة عن الأدب يجب أن تفيدنا في إعادة طرح مشكلتنا الأولية بدورها: وهي، ما هي أمريكا اللاتينية؟ ربما وجب علينا أن تكون قد عرفنا ذلك الآن، لأن هذا التعبير يمثل عنوان المشروع. إلا أننا مازلنا لا نعرفه. أن لدينا مفاهيم متنوعة: قانونية، وثقافية، وسياسية، وتاريخية. لكن النجوم لم ترسم بعد، ولم يتحدد بوضوح بعد المفهوم العام الذي يضم كل الجزئيات. إن وحدة أمريكا اللاتينية تبدو غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها، لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكون القوميات التي جرت في القرن التاسع عشر، وذلك بفعل الظروف السياسية، والاقتصادية، والثقافية التي سادت تلك العملية. هذا

كله نذكره ليس بمعنى متزمت، بل بمعنى نقدي على وجه الدقة. بمعنى أننا لا نعتبر وحدة أمريكا اللاتينية تلك واضحة من البداية: بل إننا نتناول بالأحرى، فرضية عمل نبدأ منها وسوف نثبتها، أولا، على امتداد العمل.

لهذا طلبنا من كل المشاركين في المشروع أن يحاولوا توجيه أعمالهم انطلاقاً من مفهوم الوحدة ذاك. ومن الواضح أن تلبية مثل هذا المطلب قد طرح صعوبات جدية، مع اعتبار الافتقاد التقليدي للتواصل الذي استمر بين بلدان أمريكا اللاتينية، وبالأخص فيما يتعلق بإقليميها اللغويين: إذ توجد في أمريكا اللاتينية منطقة هائلة، تكاد تكون قارة قائمة بذاتها، تتحدث البرتغالية، ليس لديها على الدوام رؤية كاملة لما يجري في المنطقة التي تتحدث الإسبانية، وبالعكس.

أما عدد الخبراء الذين كان عليهم أن يعملوا في مختلف مراحل المشروع فيبلغ نحو المائتين، من بين أهم مثقفي أمريكا اللاتينية وأعتقد أن مجرد أن نطلب من هؤلاء المثقفين، كنقطة بداية، مفهوماً لأمريكا، يفكرون فيه، وفي نفس الوقت، في المنطقة التي تتحدث البرتغالية وفي تلك التي تتحدث الإسبانية، يمثل في حد ذاته ميزة ضخمة للثقافة الإبداعية لأمريكا اللاتينية. إنها ستفيد، إن لم يكن في الوصول إلى التأكيد القسري لتلك الوحدة المفترضة، ففي الوصول إلى أوضح إدراك للدرجة التي يمكن أن توجد بها أو يمكن إثبات وجودها عندها.

إننا ننطلق من هذا التحديد للأسس من أجل تجاوزه: فان ما يحاول المشروع فهمه هو مفهوم أمريكا اللاتينية ذاته عبر مظاهرها الثقافية، القائمة على أساس وحدتها التاريخية أو الجغرافية. وبإمكاننا أن نقول، بشكل بسيط، إن الشخص يعرف من أفعاله. حسناً، إن الأمر يتعلق بمعرفة هذه التركيبة الثقافية الهائلة عن طريق أعمالها الثقافية على وجه الدقة، عن طريق إبداعاتها الأدبية، والتشكيلية، والمعمارية، والموسيقية، وأن ندرك ما هو هذا الإقليم عبر العروض التي ينتجها، وعبر الأفكار التي يبعثها.

إن المشاركين في المشروع يعملون على طريقة خبير الأشعة أو المحلل النفسي، في قلب أشد مظاهر اللاوعي الأمريكي اللاتيني: ونقصد النتاجات الفنية والأدبية. ويتتبعون فوق هذه النتاجات المحاور العقلية الواجبة: الاجتماعية، والاقتصادية، والأيديولوجية. على هذا النحو تأمل اليونسكو

أن تحصل على الدقة الفكرية لهذه الفكرة المسماة مؤقتاً باسم أمريكا اللاتينية. وفي اللحظة الراهنة، فإن العالم كله وليس أمريكا اللاتينية فقط، «يصغر» بفعل التكنولوجيا، ويبدو من الملح تحبيذ هذا الاكتساب للوعي.

أما الآن، فليس لدينا إلا حدس واضح بهذا الإقليم الذي يطرح على العالم نتاجاته الثقافية، ورجاله، وأساطيره وهدف هذا المشروع عموماً، وهذا الكتاب على وجه الخصوص، لا يتعدى نقل هذا الحدس الحاضر إلى ذلك المفهوم الغائب. أما المستفيدون من ذلك الإدراك فسوف يكونون، أولا، المثقفين الأمريكيين اللاتينيين المشاركين في المشروع أنفسهم، ثم، الجمهور الأوسع نطاقاً الذي يمكن بلوغه. وسوف يساعد هذا العمل الجماعي الأمريكيين اللاتين على اكتساب الوعي بالأصالة الحقيقية، والوحدة المحتملة للإقليم الذي يكونونه، وهي غايات تحتل موضع المحور من هذا المشروع.

إن الأمر يتعلق بمشروع، مثل كل المشاريع التي تهم البشر، ينطلق من جهل يملؤه الرجاء، ويتوجه نحو معرفة طال التوق إليها. ما هي أمريكا اللاتينية؟ الشيء الوحيد المؤكد الذي نعرفه عنها، في اللحظة الراهنة، هي أنها لنا.

الباب الأول
أدب من آداب العالم

لقاء الثقافات

روبين باريرو ساجييه (*)
Ruben Barreiro Saguier

الثقافة الأمريكية اللاتينية ثقافة خلاسية بالتعريف التاريخي، فهي محصلة التطعيم الأيبيري الأول-والإحلال المتزايد بعد ذلك-للجذع المتعدد الأشكال للثقافات الهندية-الأمريكية، مع الإضافة اللاحقة للعنصر الإفريقي ولرواسب الهجرات. ونظراً لتنوع المكونات فإن إحدى المشكلات الجوهرية بالنسبة لأمريكا اللاتينية كانت ومازالت هي العثور على هويتها الثقافية، وهو الوضع الذي يعكسه الأدب في سعيه لاكتساب لغة خاصة به، ولتركيز مضمون في لغة مستعارة بدرجة معينة، وذلك داخل إطار سياسي غير موحد. هذا السعي يحتدم، ويصبح الصراع واضحاً، في لحظات حرجة معينة من اكتساب الوعي: التحرر الرومانسي، والحداثة، والرواية الاجتماعية، وأدب وقتنا الحاضر.

كان الاستعمار قد طرح اختياراً من اثنين: استخدام لغة السكان الأصليين أم لغة الفاتحين؟ ولم يكد الاستقلال يتحقق حتى انبعثت مشكلة التعبير مشكلة «اللغة القومية»-في كل أرجاء القارة،

وما زالت قائمة في الإنتاج الأدبي حتى أيامنا هذه.

وفي الوقت نفسه وبالتوازي مع القلق على مستوى التعبير، يظهر ويتطور القلق بصدد الموضوع، بصدد المضمون: فأمريكا، بلا شك، هي الوسط الجغرافي للقارة الجديدة، لكنها، كذلك، «اختراع أمريكا» الذي قامت به الثقافة الغربية، وهو اختراع يتجدد بالاتصالات المباشرة مثل الهجرة، أو غير المباشرة مثل الإسهامات الثقافية. الاختيار من جديد. هل يكون الأدب أكثر أمركة عندما يشغل نفسه بالقارة مباشرة، أم أنه يمكن أن يكون كذلك بنفس القدر دون حاجة لذلك المرجع؟

كلا المسارين-اللغة والموضوع-يجب أن يخدما باعتبارهما خطين موجهين في هذا العمل، لأن كلا العنصرين، لغة أدب ما ومضمونة، هما مجالان متميزان يتبدى فيهما بصورة أوضح الصراع الناتج عن اصطدام الثقافات.

١ - سؤالان تمهيديان:

وقبل أن أتناولهما بالبحث، سأتناول سؤالين تمهيديين، بوصفهما دليلين أقدمهما في صيغة مقولتين: (1) الغرض النهائي للثقافة الغربية في أمريكا. (2) ظهور اللغة الأوروبية باعتبارها وسيطاً للتعبير الأدبي.

لقد أشرت إلى أمريكا اللاتينية بوصفها مكاناً متميزاً لالتقاء الأجناس والثقافات، إلا أن من الضروري تحديد خصوصية العملية، لأن التهجين والمثاقفة (أو أكتساب الثقافة المتبادلacculturation،) في المقام الأول، ليسا ظاهرتين قاصرتين على هذا الجزء من العالم؟ وفي المقام الثاني لأن أقاليم القارة الأخرى التي لم تعرف تجربة التفاعل الثقافي في صورتها الجذرية- كالولايات المتحدة على سبيل المثالة قد وجدت أنها تواجه مشكلات في تطوير أداة تعبير خاصة لأدبها.

الافتراض الأول هو أن ما يفرض نفسه، في كلتا الحالتين، هو «الثقافة الغربية»، أي مجموع القيم والمعايير التي جلبها الفاتحون. حسناً، على أي نحو؟ إن إبادة مجموعات السكان الأصليين من جانب الإنجليز، لاغين بذلك أحد الأطراف الموجودة، قد قضت على العملية الطويلة من المقاومة والتناحر التي صبغت التاريخ الإيبيرو-أمريكي. وأدت تلك العملية إلى تركيبة تحددها سمة خاصة هي: التقاء ثقافات مختلفة جوهرياً، وهذا الالتقاء هو، بلا

شك، أكبر ما سجله العصر المسيحي، وأكثره درامية. لأن حفنة من الأوروبيين، استطاعت بفضل التفوق التقني الذي كانت تمثله الأسلحة النارية، والعجلة، والخيول، أن تخضع مئات الآلاف من الأمريكيين، الذين كان كثير منهم منظمين في دول قوية. وفي الوقت نفسه، كانت الثقافة العقلانية لعصر النهضة هي التي دخلت في اتصال مع العالم السحري للهنود. وربما يفسر تعقيد هذه العلاقة الطابع المتناقض الذي جرت به التجربة التي تستهدف خلق هوية ثقافية أمريكية لاتينية.

الافتراض الثاني، المشتق من فرض الثقافة الغربية والمسيحية في العالم الجديد، وهو استخدام القشتالية-الإسبانية أو البرتغالية، ثم استخدام «اللغة القومية» في التعبير الأدبي، يؤدي بنا إلى طرح مشكلة استقلال الآداب الأمريكية اللاتينية. [1] إلى أي مدى لا يتعلق الأمر في أكثر من امتدادات للأدب المتروبولي؟ إلى أي درجة توجد أمريكا اللاتينية بوصفها كياناً مستقلاً؟ إن الشك ينشأ أولا، من أن أدبنا يعبر عن نفسه بلغة تعرف بالنعت إسبانية، [2] وهو مصطلح يكتسب إطارا تاريخياً سياسياً لا يقبل الشك. من هنا فإن التقاليد-وهي عنصر هام في التعريف-تبدو غريبة عنا، كأنها افتراض من غيرنا. ويفاقم ذلك عدم وجود وحدة في أمريكا-الهسبانية، أي عدم وجود دعامة قومية، نجدها في الأدب الإسباني. فحين نقرأ بيو Bello، أو داريو Dario، أو استورياس Asturias، يبدو أننا نفعل تلك بالنقاط المرجعية نفسها التي تحكمنا حين نقرأ ثرفانتس Cervantes، أو كيفيدوQuevedo، أو ماتشادو Machado.إلا أن ثمة اختلافا يتمثل في الارتياح الذي يعالج به الأسباني لغته، وفي نضال الهسبانو-أمريكي في سبيل تعبيره. ولحل هذه المعضلة، سمى النقاد المضمون «واقعنا» والعامل اللغوي «تعبيرنا». وفي الحقيقة، يتفاعل كلا العنصرين من أجل تحديد الاستقلال. ويبين ذلك ماريانو مورينيجو حين يقول إن «اللغة الإسبانية هي العنصر المشترك بين كلا الأدبين...؟ فلا توجد لغة هسبانو أمريكية تعمل، بوصفها نسقاً، بطريقة مختلفة عن اللغة الإسبانية... إن سرفانتس وداريو يكتبان النسق نفسه من اللغة، وهذه اللغة تسمى إسبانية بالأسبقية. لكن هذا هو اسم اللغة، وليس اللغة ذاتها. وفعليا ليس للنسق اسم، لكنه لما كان لا يعمل بصورة مجردة بل لتحديد عالم ذي صورة متعينة، فإن اسم اللغة هو، أولا، اصطلاح مبرر ثم

متجذر». من هذا يستنتج أن النسق، حين يرتبط بعالم متعين، يأخذ في اكتساب ظلال تتفق مع«التلاؤم مع العالم الذي يعبر عنه» على هذا النحو فإن اللغتين، لغة شبه الجزيرة [*1] اللغة الأمريكية، ليستا سوى ظلال للنسق نفسه، لكنها ظلال تكشف عن خبرات مختلفة ومستقلة. ومن هنا يأتي تنوع الأدبين، اللذين يوحدهما النسق المشترك ويفصلهما الظل، وهو انعكاس عالمين تاريخيين مختلفين. هذه الخبرة في المكان وفي الزمان هي المضمون، والظل هو التعبير عنه.

وتأتي ملاحظات مؤرخ، هو سيلفيوزافالا Zavala . S، لتؤكد هذا الانفصال بين ما هو أمريكي وما يخص شبه الجزيرة، منذ فترة الاستعمار، وهو ما يكشف عنه التفاوت في تطور كلتا الثقافتين. فلأسباب واضحة، كانت التيارات الجمالية تصل متأخرة إلى أمريكا، لكنها لم تكن تبقى فقط أكثر مما تبقى في المتروبول، بل إنها كانت كذلك تتعايش مع اتجاهات تالية، مما نتج عنه إعادة التفسير الثقافي. يقول ثافالا: «إن الصعوبات في استخدام المصطلحات (الخاصة بهذه التيارات) هي دليل على خصوصية الأوضاع الأمريكية، التي بدأت في الظهور منذ الاكتشاف (أدب جزر الهند الغربية المختلف عن أدب إسبانيا، صعوبة فهم الهندي في المتروبول، المنظر الآخر، التأريخ والعقلية الجديدان)». [3] ومن الضروري أن نضيف إلى ذلك أنه، بعد الاستقلال، صارت التفاوتات أوضح، وانعكست العملية عموما: فالرومانسية وصلت إلى أمريكا أولا (من فرنسا) والحداثة فرضت في إسبانيا بعد عقد من خلقها في أمريكا اللاتينية.

2- المشكلة اللغوية

أ-موقفان لإسبانيا:

طرحت المشكلة اللغوية خلال الفترة الاستعمارية باعتبارها مسألة تتعلق بالسياسة الثقافية للتاج الإسباني في أمريكا. وما من شك في أن إدخال اللغة القشتالية-وإحلالها محل اللغات الأصلية-كان يعني بالنسبة لإسبانيا جانباً هاماً في عملية السيطرة، وأحد أسس الوحدة بين مستعمراتها. حسناً، لم تقتصر مهمة إسبانيا في الأراضي المكتشفة على الاستعمار بل امتدت، بشكل بالغ الخصوصية، إلى نشر المسيحية التي تعد بدورها أحد

أعمدة السيطرة. ومن ثم، اهتم الملوك بأكثر الطرق فعالية لتحقيق هذه المهمة. وفي هذا الصدد، اتضح موقفان [4] اتخذ الموقف الأول كارلوس الخامس (عام 1536) حين أوصى، بحس عملي ممتاز، بأن يتعلم القساوسة لغة الهنود للقيام بمهام وظائفهم في أمريكا. وشبيه بذلك موقف فيليب الثاني، الذي أبدى معارضته للإحلال اللغوي العنيف. وأوصى باتباع هذه السياسة، التي تمثل في رأي آنخل روزنبلات) Rosenblat «انتصار اللاهوتيين على المشرعين»، اهتم المبشرون بتعلم «اللغات العامة»، أي تلك اللغات التي تقوم على نحو من الأنحاء بدور الأداة التعبيرية لإقليم واسع. وكان أبطال هذه الحملة للتحول إلى اللغات الهندية-الأمريكية هم الجزويت الذين غزوا منذ بدايات القرن السابع عشر أطراف القارة الأربعة بفيالق التلقين. وجرت أكثر التجارب إثارة للاهتمام في البعثات التبشيرية بالباراجواي. إذ أنهم باتخاذهم اللغة الجوارانية كلغة وحيدة ساعد الجزويت على إبقاء لغة الهنود حية-وهي اللغة التي كانت شائعة في بقية الإقليم-، ومازالت هذه اللغة باقية في البلاد، مشكلة الحالة الفريدة للثنائية اللغوية في أمريكا-الهسبانية[5].

ومن الضروري الآن أن نضع في اعتبارنا أن تعلم اللغة بهدف تلقين المسيحية كان واحداً من أكثر أدوات التغلغل السياسي-الثقافي فعالية. لهذا كان الأدب الذي انتشر باللغات الهندية دينياً-مسيحياً في محتواه بصورة بارزة، أي أدب شعائر (صلوات، تعاليم، أمثال، حيوات القديسين، إلى آخره). لم تكن تلك التقاليد الأصلية للهنود بالهامة فقد كان الأمر يتعلق باستبدال مبادئ «الدين الحق» «بالغيبيات» الهندية. وبالتالي، عنى المبشرون بطبع أو تسجيل الأساطير الأمريكية، وحين كانوا يفعلون ذلك-كما في حالة البوبول فوه Popol Vuh، على سبيل المثالي، كان ذلك يتم في توزيع محدود، حتى لا يعوق عمل التبشير. [6] وضاع الأدب الهندي-الذي كان إلى درجة كبيرة-دينياً، وما أمكن الحفاظ عليه منه إنما كان بفضل التقاليد الشفوية. ومما له مغزى أنه في الباراجواي، حيث طور المبشرون أعظم مهامهم الثقافية بلغة البلاد، لم يسجل عمل واحد من أصل هندي وذلك بتأثير آباء الطائفة. ولم تعمم كذلك التقاويم المختلفة التي قام بها كتاب الشعوب الخاضعة، وذلك بالتأكيد لأنها كانت تقدم رؤية مخالفة للوقائع [7].

لقد أدت ضرورات إستراتيجية نشر المسيحية إلى اختيار لغوي تكتيكي ذي نتائج متضاربة: استمرار عنصر ثقافي بالغ الأهمية كاللغة، وفي الوقت نفسه إضعاف الرؤية الهندية التقليدية للعالم.

لم يكن الموقف البراجماتي لكارلوس الخامس وفيليب الثاني يتضمن إنكاراً لفرض لغة قشتالة الإمبراطورية، وهو الاهتمام الموجود بشكل دائم في المراسيم والتوجيهات الملكية من ناحية، وفي التقارير والمراسلات من ناحية أخرى. وتظهر ضرورة فرضها بوضوح عند طرد الجزويت (1767)، وتتحول إلى قسر قانوني مع المرسوم الملكي لكارلوس الثالث (1770)-لاحظ أن ذلك كان عند نهاية الاستعمار، الذي يأمر فيه بأن «تمحى اللغات المختلفة المستخدمة في المستعمرات (أمريكا والفلبين) ولا يجري الحديث إلا بالقشتالية». وعلى أي حال، ورغم فرض اللغة الإسبانية، فإن الإجراءات السياسية الصرف مثل تلك التي اتخذها كارلوس الثالث، لم تستطع وقف عملية «أمركة» اللغة القشتالية في القارة الجديدة، بمعنى إخصاب لغة الفاتحين بالاصطلاحات، والوحدات الصوتية، والتراكيب النحوية، والتعبيرات، والتراكيب المورفولوجية، وهي العملية التي ظلت تجرى منذ بدايات الإحتكاك الثقافي.

(ب) الحالة الخاصة للبرازيل:

شهدت البرازيل تاريخاً خاصاً فيما يتعلق باللغة الاستعمارية. فخلال زمن طويل سادت اللغة الدارجة lingua geial، أي، لغة التوبى Tupi ممتزجة بقليل من البرتغالية، وذلك بسبب قلة كثافة العنصر الأوروبي. ونحو أواسط القرن الثامن عشر، تزاوجت مجموعات النخبة الاستعمارية البيضاء مع الخلاسية، وبفضل الأعمال الحربية لفرق الطلائع [*2] أخذت البرتغالية في الانتشار-وأنشئت الأكاديميات الأدبية-وأزيحت اللغة الدارجة إلى داخل البلاد. ورغم ذلك، ظلت المناطق الساحلية تتكلم خليطاً من التوبى واللهجات الإفريقية.

إن تحطيم «النقاء» اللغوي لشبه الجزيرة، في مستعمرات إسبانيا كما في البرازيل-وهو الانقطاع الذي لا يضم اللغة الهندية فقط بل الإسهام الإفريقي أيضا، يتمتع بأهمية كبيرة في التطور اللاحق للأدب الأمريكي اللاتيني وفي جزء كبير من بحثه الراهن.

وعلى الرغم من التحولات النحوية المشار إليها، فإنه لا يمكن أن نقول الكثير عن البحث عن التعبير الأدبي الأمريكي خلال فترة الاستعمار. فالتبعية السياسية البالغة، والقيود الثقافية (مثل حظر قراءة «الكتب الدنيوية غير المجدية» كالروايات) منعت التعبير الحر عن القيم الأمريكية ويجري الحديث عن الثقة التعبيرية للمؤرخين، وعن تضمينات نصير الهنود رويث دي الأركون Ruoz de Alarcon، وسور خوان Sor Joana، وفالبوينا Valbuena، ولانديفار Landivar لكن من الصعب في كل تلك الحالات التحقق من الاختلاف بينها وبين أدب شبه الجزيرة، وهو اختلاف دقيق جداً إن وجد. وأكثر الحالات إثارة للاهتمام هي حالة الإنكا جارثيلاسو Inca Garcilaso، الخلاسي الذي يتضح تضارب أصوله في الحنين الذي يدلي به بشهادته عن ثقافته الهندية من جهة أمه. والأوضح من ذلك، في القصد منه على الأقل، كان محاولة الإنعتاق-في الأسلوب وفي المشاعر التي رسم خطوطها في البرازيل في نهايات القرن الثامن عشر جيل ميناش جيرايش الذي يطلق عليه اسم جيل Infidencia[3*].

(جـ) **«بحثاً عن تعبيرنا»**

بعد الاستقلال مباشرة، يصنع الانقطاع اللغوي أزمة ويتحول إلى برنامج عمل. وبالفعل، يجري الحديث في عام 1825 عن «اللغة برازيلية»، وبعدها بقليل يجري الحديث في أمريكا-الهسبانية عن «لغة قومية» في الأرجنتين والمكسيك على وجه الخصوص[8]. ويعمل اكتساب الوعي هذا على مستوين: المستوى السياسي والمستوى الثقافي.

يتبدى المستوى الأول عبر قوانين ولوائح، ويعكس التحمس للاستقلال على كل المستويات.

أما المستوى الثاني فيمثل عرضاً أكثر أهمية، إذ إنه يظهر بوضوح البحث عن «الاستقلال القومي»، الذي لم يكن يستطيع الاستغناء عن العامل التعبيري. وإحدى لحظات ذروته هي الجدال الشهير بين بيو Bello وسارميينتو Sarmiento، عام 1842. يبدو أولهما محافظا في مواجهة الموقف التقدمي لسارميينتو، الذي يطالب بالحق في إدخال لغة الشعب في الخلق الأدبي: «إن سيادة الشعب تتمتع بكل قيمتها وغلبتها في اللغة». ويتخذ جوزيه دي ألينكار Jose de Alencar في البرازيل الموقف البرنامجي نفسه.

وهذا الأخير يميز تمييزاً قاطعا بين اللهجة العامية البرتغالية وبين العامية البرازيلية، مستنتجاً تفوق الثانية على الأولى، بما لها من سهولة في اختراع الكلمات، ومن سيادة «الأسلوب البرازيلي». [9].

ويميز ماتوسو كامارا الأصغر. Matoso Camara Jr عند ألينكار إحدى خصائص اللغة «البرازيلية»، متضمنة «في التعبير الأدبي: وهذه الخاصة هي استخدام اللواحق الصوتية المتفجرة «باعتبارها مقطعا مستقلا، وفق طريقة التعبير الشعبية.«adevogado, abissolutamente>»[10]لكن كازيميرو دي أبريو Casimiro de Abreu-وفق تقدير ماتوسو-كان، هو الذي مضى بعيداً في استخدام اللغة الدارجة من بين الشعراء الرومانسيين.

لم يتعد موقف الرومانسيين كونه برنامجاً للمستقبل، إذ إن سارمينيتو، مثله في ذلك مثل من اتخذوا الموقف نفسه في زمنه ومن بعده بقليل-أمثال خوان ماريا جوتييرث Juan Maria GutierreZ، وخوان ألبردي Juan B. Alberdi، ومونتالفو Montalvo، وهم المكسيكيون الذين تبنوا «اللغة القومية»-كانوا يكتبون بإسبانية فصيحة، طبقاً للمعايير الأكاديمية. وسوف يجري تحقيق ذلك المشروع-إذا أمكن تسميته كذلك-بطريقتين مختلفتين: الأولى شعبية، والثانية مثقفة.

في الجانب الأول لا بد من أن يكون الكتاب «الكريول»[*4] هم الذين سيحققون جزءاً من البرنامج. جييرمو برييتو Guillerno Prieto في المكسيك، بعمله (ربة الشعر الضالة) المغروسة في تلافيف المشاعر والتعبير الشعبيين، وبقوة أكثر سيحققه شعر المواويل الشعبي، الذي تمنحه الموسيقى أجنحة. والكتاب الجاووشيون [*5] في منطقة الريو دي لابلاتا-السائرون على هدى سلفهم هيدالجو Hidalgo-أسكاسوبي Ascasubi، واستلانيلان دل كامبو Estanislao del Campo، وفي مقدمتهم خوسيه هرناندث Jose HernandeZ بعمله (مارتين فييرو Martin Fierro). تعرف الشعب على لغته في هذه الأعمال، التي كانت وللمرة الأولى تستخدم في العمل الأدبي بصورة مفتوحة اللغة الريفية، الجاهلة، الساحلية. إن المذهب الكريولي يمثل ضربة موجهة إلى مذهب النقاء، ومحاولة-غير واعية-للاستقلال التعبيري. وتندرج بعض مظاهر رواية العادات الإقليمية في الخط نفسه خط إدخال اللغة الشعبية واليومية، إنها الكلمة القبيحة العاتية. أما حركة «الحداثة» فهي التي سيكون

عليها أن تحقق، بطريقة متسقة وفي نطاق طريق مثقفة، تصفية نزعة النقاء اللغوي في الأدب الهسبانو أمريكي. وإذا كان الكريود يجددون اللغة بطريقة حدسية، فإن المحدثين يفعلون ذلك على مستوى التطوير، والبحث الجمالي. وبينما كانت الرومانسية معادية لإسبانيا إيديولوجيا، كان مذهب الحداثة مواليا لفرنسا، وقد تقبل ممثلة الأول، روبين داريو Ruben Dario، برضى صفة «النزعة الغالية العقلية» التي أطلقت على مدرسته. وهو نفسه يقول ذلك:«عند النفاذ إلى بعض أسرار التآلف، والظلال، والإيحاء الموجودة في لغة فرنسا أخذ تفكيري في اكتشافها في الأسبانية وتطبيقها ...» وكان «مفكرا بالفرنسية وكاتبا بالقشتالية» حين وضع كتابه أزرق، الذي يحدد نثره نقطة انطلاق حركة الحداثة. ولنلق نظرة على العناصر المستخدمة، في تقدير المؤلف نفسه: «فيه تظهر، لأول مرة في لغتنا، «الحكاية» الباريسية، وطريقة صياغة الصفات الفرنسية، وطريقة التعبير الغالية مطعمة في الفقرة القشتالية الكلاسيكية، والمحسنات البديعية لجونكور، و«الهدهدة» الشبقة عند منديس، والانتقاء اللفظي عند هيريديا وحتى بعضا من كوبيه <Coppee[11] بهذه المكونات تدخل داريو هواء نقيا على الخطابة المبتذلة للشعر الهسباني ويضيف تجديدا أساسيا في وسائط التعبير: تعبيرات غالية، وانعطافات، وحماقات، ونظم صرفية مأخوذة من الفرنسية. وبالنسبة لداريو ذاته، كانت التغييرات تمضي بعيدا وتأتي من بعيد، هكذا يخبرنا بلغته المجازية: «حتى فيما هو ذهني، حتى في اختصاص الأدب، حطمت طعنة سان مارتان[*6] إطار القاموس بعض الشيء، كسرت الأجرومية بعض الشيء». هنا نرى تطبيقا عمليا للأيديولوجية التي طرحها الرومانتيكيون الأمريكيون-اللاتين[*7] ؛ و على هذا النحو يكون الانقطاع اللغوي امتداداً لذاك الموقف النظري.

وقد اعترفت إسبانيا بقيمة تجربة الحداثة مع ظهور جيل 98، حين اتصلت الحداثة بشبه الجزيرة الايبيرية نفسها. كانت تلك هي المرة الأولى التي تفرض فيها المستعمرات السابقة نماذج ثقافية على المتروبول القديمة؟ كان اتجاه التأثيرات قد انعكس.

ولا يعتمد الانتماء الأمريكي لتجديد الحداثة على عناصر بيئية أصلية، أو محلية ؛ أو هندية، إنها بوصفها حركة عالمية، راقية أساساً، فقد تنكرت

للواقع المحيط-ويعبر داريو عن ذلك على النحو التالي: «أنني أحتقر الحياة والزمن اللذين قدر لي أن أولد فيهما»-، وإذا كنت قد لجأت إلى تلك العناصر، فقد فعلت ذلك بمعيار الطرافة نفسه الذي كان يشار به إلى الشرق أو إلى العصر الإغريقي-اللاتيني القديم. ولا شك أن لغة الحداثة قد ترجمت واقعاً عميقا للتواصل في أمريكا الهسبانية مع التسليم بأنها قد بقيت زمناً طويلاً بعد اختفاء مشروع الحداثة الذي تنتظمه المدرسة التي تحمل هذا الاسم.

أما الشعر الذي يظهر في الفترة نفسها في البرازيل فإنه متأثر بدوره بالبارناسية والرمزية، مثله كمثل الحداثة الأمريكية-الهسبانية، لكنه، بخلافها، لا يدخل في أزمة مع اللغة الأدبية لشبه الجزيرة الايبيرية.

ورغم أن مبادئ كلتا المدرستين مستوردة من فرنسا مباشرة،-حملها البرتو دي أوليفيرا إلى البرازيل-، فإن ذلك الأدب لا يتضمن تحطيما تعبيرياً بالنسبة للأدب الأيبيري. والانقطاع، الذي كان عنيفا، يجري مع مقدم الحركة التي حملت اسم نظيرتها نفسه باللغة القشتالية، لكن ليس مضمونها الجمالي نفسه. فقد ظهرت الحداثة البرازيلية عام 1922، وتعادل تعبيرات الطليعة في بقية القارة الأمريكية اللاتينية. إن الهزة العنيفة، والعزم على مراجعة القيم مراجعة جذرية، وهما الأمران اللذان دعا إليهما المحدثون البرازيليون، لم يكن بمقدورهما الاستغناء عن الجانب اللغوي. وسارت الأزمة الجديدة على خط الانقطاع الرومانسي، لكن لما كانت الظروف قد تغيرت-بالتطور الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي للبرازيل. فإن حدتها كانت أكبر، وكذلك فعاليتها. وتوجه التحدي صوب عناصر أساسية للغة. فقد رفض المحدثون الاعتماد على القواعد النحوية السائدة، ودعوا إلى تبين نسق نحوي برازيلي. وكان من أشد المشروعات حماسة مشروع ماريودي أندرادي، أحد زعماء الحركة، الذي بدأ في تطوير نحو اجرومية [*8] برازيلية Gramatiquinha brasileira، تأخذ في اعتبارها لغة الحديث في مواجهة الأرثوذكسية النحوية-في شبه الجزيرة الايبيرية. يقول أنطونيو كانديدو: «في مركز هذا الجهد نجد نية تطوير لغة أدبية جديدة، تستفيد إلى الحد الأقصى من إمكانيات الحرية اللغوية، وتضفي أحياناً كثيرة طابعاً مثقفاً على تركيبة الجملة الشعبية، مقربة بذلك اللهجة الشائعة من اللغة المكتوبة».

[12] إن الوجود المتفجر لضروب البحث التعبيرية، كما نجد في ماكونايما Macunaima لماريودي أندرادي، يجد تفسيره بصورة أوضح إذا وضعنا في الاعتبار الدكتاتورية الطويلة للنقاء «الكلاسيكي» والأكاديمي، الذي كان زعيمه هو روى باربوسا Rui Barbosa

كانت لهجات الأقليات العرقية في البلاد تمثل أحد المنابع الهامة للغة الأدبية. فقد أدار المحدثون أبصارهم صوب الثقافتين الهندية والزنجية، ليأخذوا من الأولى كلمات، وتعبيرات، ومن الثانية إيقاعات وأخيلة تعبيرية، علاوة على العنصر اللفظي. وتتصادف بداية ما يعرف في الأدب مذهب الزنوجة، في البرازيل، مع مثيلة في جزر الأنتل: لويس باليس ماتوسLuis Pales Matos، ورامون جيراو Ramon Guirao، وإميليو باياجاس Emiolio Bullagas، ونيكولاس جيينNicolas Guilen وخوسيه تاييتJose Z.Tallet. ويشير رينيه ديبيستر إلى الزنوجة فيعرفها بأنها«استخدام عناصر إيقاعية، وألفاظ تحكي الأصوات، وعوامل حسية خاصة بالآداب الشفوية للزنوج». والامر يتعلق بإدخال «مكونات زنجية» باعتبارها موضة أدبية.[13] ومن بين من ذكرناهم يبرز نيكولاس جيين، الذي يمضي، ويشير روجيه باستيد إلى قيمة تجربة اكتساب الثقافة تلك بقوله: «بقدر ما يبدو لنا شعر الكوبي نيكولاس جيين اشد«أصالة»... فإنه يعبر بالقدر نفسه وببراعة فائقة عن إفريقيا الحيّة،أعني الحيّة في جزر أمريكا البهيجة، موحدة بين الألفاظ التي تحاكي الأصوات وبين المعجم الأفريقي برطانة أعماقه السحيقة أو القشتالية الكريولية، وبين الإيقاعات الصوتية لطبول زنوج اليوروبا yorubasوالألحان الشهوانية للكاريبي».[14] ويعتبر باستيد أن «الثقافات الأفرو-أمريكية لم تمت، وليس ذلك فحسب-بل أنها تستمر مُشعّةً تأثيرها وفارضة نفسها على البيض».

أما النزعة المحلية الأدبية التي ظهرت في الرواية الأمريكية اللاتينية من عقد العشرينات وحتى الثلاثينات، فقد كان موقفها، من وجهة نظر التعبير، أكثر تهيباً وخوفاً من الزنوجة. وبالفعل، فرغم أيديولوجية إنصاف الهندي، ظلت لغتها هي لغة الحداثة، مع ظلال التطور الذي سببه وجود الواقعية-الطبيعية. وقد استخدمت كلمات، وتناثرت في الكتابة تعبيرات هندية بدرجة أو بأخرى، لكن معيار الاختيار ظلت توجهه بدرجة كبيرة

نزعة الطرافة المحدثة. لم يتجاوز التعاطف مع الهندي إطار الاهتمام السطحي، الذي يجهل العناصر الواقعية المكونة لثقافته.

إلا أن هوراثيو كيروجا Horacio Quiroga، الذي لم يكن نصيراً للهنود بل ذا نزعة حداثية، استطاع أن يلتقط، بصورة لا تزال خجولة، نفحة الجوارانية، وهي اللغة التي تتكلمها غالبية الشخوص في حكاياته عن غابات بعثات التبشير. لكن الذي فجرّ اللغة القصصية الأمريكية اللاتينية بالشحنة الناسفة التي تملكها الكلمة الأسطورية للهنود، هو ميجيل آنخل أستورياس. إنه بالنفاذ إلى جذر ثقافة المايا-كيتشي maya-quiche،يظهر بوضوح القيمة السحرية التي يتمتع بها الفعل في تلك الحضارة، فهو الذي يغير كل الأشياء. وعلاوة على ذلك، فإن أستورياس بتوليه تلك المهمة المقدسة، وبنقلها إلى مستوى الإبداع من خلال الكلمة وفي الكلمة، كما تفهمه الثقافات الهندية-الأمريكية. إن أعمال أستورياس-وذروتها، (رجال من ذرة)-هي أوضح مثال على الإسهام الثقافي الهندي في اللغة الأدبية الهسبانو-أمريكية.

وقد انتهج كاتبان معاصران آخران نهج أستورياس، لكن بطريقة أشد خفاء وأكثر سترا: هذان الكاتبان هما خوسيه ماريا أرجيداسJose Maria Arguedas وأوجستو روا باسطوس Augusto Roa Bastos والأول بيرواني. كانت لغته الأم هي الكتشوا quechua؛ وفي أعماه، التي تعيد خلق العالم العجيب للهندي الذي يعيش في الجبال، يعبر عن نفسه بإسبانية مصبوبة في قوالب اللغة الهندية. ويحاول أرجيداس تعريف أداته التعبيرية كالتالي:« ... كتبت بضرب من القشتالية ليس نوعاً من الخليط بل من الأسلوب، تنبض فيه روح، وخصائص الكتشوا، وبلكنة واضحة جداً في الأسلوب القشتالي.»(15)

ويشرح ماريو فارجاس يوسا Mario Vargas Liosa بصورة أفضل هذا «الضرب من القشتالية» بقوله: «يكمن الحل في أن نعثر في الإسبانية على أسلوب يمكن أن يعطي بتركيبه، وبإيقاعه، وكذلك بمفرداته، المعادل للغة الهندي». ويشير إلى إحدى الطرق لتحقيق ذلك التعادل: «الانقطاع المنهجي للتركيب التقليدي، مما يفسح المجال لتنظيم الكلمات داخل الجملة، ليس طبقا لنظام منطقي، بل لنظام وجداني وحدسي... إن لعبارات هؤلاء [الهنود، موسيقية خاصة، ورقة دفينة تنبع من وفرة صيغ التدليل والنداء، ومن إيقاعها اللاهث والمتذمر، ومن تعبيرها الشعري. إن الأمر هنا يتعلق بلغة

شفهية وجماعية.. [16] ولا شك في أن كتابة أرجيداس بعيدة عن «الألاعيب اللفظية» لكتاب النزعة الهندية التقليديين، وتشكل حالة حقيقية لاكتساب الثقافة على مستوى اللغة».

وتقدم أعمال أوجستو رواباسطوس تشابها كبيرا مع أعمال أرجيداس، فيما يتصل باكتساب الثقافة اللغوي، رغم أن العثور على براهين أمر أكثر صعوبة، ولعل ذلك بسبب عملية التعايش الطويلة في نظام ثنائي اللغة من القشتالية واللغة الجوارانية. فبالنسبة لكل مواطن من باراجواي يولد في الريف-وهي حالة روا-تكون الجوارانية هي اللغة الأم، وثمة مساحة شاسعة من المشاعر والأحاسيس التي يعبر عنها بتلك اللغة. ويتخلل فن روباسطوس القصصي جو نابع من أحشاء اللغة المحلية. فقصصه تنطلق من تكرار الألفاظ، والعبارات، وتنطلق في المقام الأول من تحويل النظم الصرفية الإسبانية وفق النماذج الجوارانية. في هذا النثر (وأشير بصفة خاصة إلى الجزء الأول من كتابه وفاة: Moriencia) تبدو ظاهرة تركيز، وتركيب يتحقق فيها الانتقال من فكرة إلى أخرى دون الانتقال التقريري المعتاد في اللغات الغربية. تندر عناصر الربط التي تحدد السببية، وتصبح العلاقة بين الجملة والجملة ضمنية، إذ تنطلق من سياق تميزه نبضات وجدانية أكثر منها عقلية. هذه الطريقة تغير التصنيفات الصرفية للإسبانية، وتضفي على النثر نسيجاً متناثراً ومركزاً في الوقت نفسه، يكسبه المجاز ليونة. فالجوارانية لغة مواربة، لأنها لغة بدائية. أما استخدام العديد من الصيغ الإسبانية العتيقة، المتكيسة في اللغة الهندية باعتبارها عناصر خاصة بها، فإنه يسبغ متعة كبيرة على الكتابة.

في دراسة ذات نزعة «تاريخية» حول «لهجة الباراجواي الهسبانو جوارانية»، [17]. يصدر أنطونيو توبار نبوءة بشأن «اللغات التي يمكن أن تولد في أمريكا». وتقوم نبوءته على أساس «الأمل في أنه على الأقل في أركان هامشية حالياً، في تلك المستودعات العميقة والغنية للتقاليد القديمة، يظل حراً وفاعلاً هذا الانصهار الخصب للثقافات ولامتزاج اللغات».

فهل يبرر هذا الإعلان وجود ما يمكن أن يكون تباشير «لغات مستقبلية» تتشكل كمادة للإبداع الأدبي بصورة متزايدة الوضوح في أمريكا اللاتينية؟ إن ظاهرة ذات أبعاد اجتماعية بهذا المعنى تظهر في الهجرة، على

الأخص في ريو دي لابلاتا أو بالأحرى في بوينوس أيريس، وتشهد على وجودها لغة بعض كتاب أوائل القرن (فراي موتشو Fray Mocho، وجريجوريو دي لافرير--Gre-gorio de Laferrere، وروبرتو بايرو Roberto Payro، وغيرهم). هذا الركام، الذي طالما أرهق اللغوين الهسبانيين مثل أميريكو كاسترو Americo Castro، يكتسب كل قوته التعبيرية في النثر المشعث والنابض لروبرتو آرلت Roberto Arlt، ويتأكد في الأدب الأرجنتيني عن طريق ما يسمى «بجماعة بويدو <qrupo de Boedo-وهي مثال على الأدب ذى النزعة الشعبية-، أو مع شعراء من أمثال راؤول جونثالث تونيون Raul Gonzalez Tunon، لكنه يتأكد في المحل الأول مع الشعر الشعبي الذي يذيع بواسطة موسيقا التانجو، وهو أساس جزء من الأدب الراهن لهذا البلد.

الظاهرة الأخرى هي الرغبة الحالية في تحقيق تركيب من خمسة قرون تقريباً منو الوجود الثقافي المتضارب. في تعبير خاص، يتحول إلى مركز للانشغال الأدبي، وهذه الظاهرة تستحق تأملاً جاداً وتحليلاً ينتظر الإنجاز. لم يكن الوعي بهذه العملية بتلك الحدة التي يشهدها إنتاج الجيل الحالي: «إننا نحيا في بلاد كل ما فيها في انتظار أن يقال، لكن كذلك في انتظار أن نكتشف كيف يقال هذا الكل... إذاً لم تكن هناك إرادة لغة في رواية في أمريكا اللاتينية، فهذه الرواية غير موجودة بالنسبة لي»، هكذا يعلن كارلوس فوينتس. [18] ويبدو أن الطريق هو التقارب بين اللغة المكتوبة واللهجة الحية، وهي مهمة صعبة وبطيئة، كما رأينا: فقد حقق الرومانسيون حركة ضد إسبانيا (واقتصروا على إعلان البرنامج)، واقترب المحدثون من الثقافة الفرنسية (وشرعوا في مراجعة أصيلة للغة)، بينما يجعل الكتاب الحاليون، الذين ظهروا حوالي عام 1945، من التجديد اللغوي محور الإبداع الأدبي. والأمر هنا يتعلق بعملية استيعاب متزايد من جانب الأدب لميراث ثقافي، أصبح موجوداً في التحليل الأخير: هو الإبداع الجماعي المتحقق عن طريق الإسهامات الدائمة، المطعمة في جذع اللغة الموروثة. وعلى هذا النحو يتكشف «انحطاط اللغة» المزعوم-تلك الخرافة الاستعمارية القديمة- عن كونه بذرة خصبة. وعبر هذا الطريق يتشبع النص الأدب بالغموض الذي يستلزم مشاركة القارئ وتواطؤه، هكذا يتحول العمل إلى إبداع شخصي وجماعي في آن واحد، كما يمكن أن نرى في أعمال خوليو كورتاثار Cortazar،

بالدرجة الأولى، وهو الذي يجبر القارئ على أن يلتزم جانب الحذر بشكل دائم، بلغته الكلية الحضور، لغة الحذف والإضافة، وبالتجارب التعبيرية العديدة التي يقوم بها.

إن اللغة-وحتى اللغة الأدبية-ليست اختراعاً نزقاً بل نتاجاً تاريخياً. وبهذا المعنى-فإن الكتاب الأخيرين، حينما حطموا خطوط اللغة، كانوا يحسبون حساب اللحظة الراهنة، التي تتميز بتعقيد أكبر للعالم الأمريكي اللاتيني. ويسرى هذا أيضا على البرازيل، حيث، مرت اللغة الأدبية بدءاً من تجديد المحدثين الجذري، بعملية مماثلة للعملية التي مرت بها في أمريكا-الهسبانية. والانقطاع الذي أتاح لأولئك المؤلفين إدخال اللغة اليومية واللغة الإقليمية، يفسر ظهور كاتب مثل جوان جيمارايس Joao Guimaraes Rosa، الذي عرف كيف يجعل لهجة السرتون عالمية. لقد كان هذا الإقليم أحد المعاقل الأخيرة لامتزاج البرتغالية باللغات الهندية والأفريقية. وإلى الطبقات الجيولوجية لتلك اللغة المتكلمة يلجأ جيمارايس روزا ليشيد حكاية ريوبالدو Riobaldo المونولوجية الطويلة. «التي تسمع أكثر مما تقرأ» في (السرتون الكبير: دروب) gramd Serton: Veredas. والحدود الإقليمية المحتملة لهذه اللغة الشعبية، الدارجة، يجري إنقاذها بواسطة قدرة الابتكار الضخمة، والطاقة الشعرية للروائي، الذي يستخدم الكلمات باعتبارها حوافز، وتضمينات في حالة حركة، أكثر من كونها تسميات ثابتة.

3- مشكلة الموضوع:

الأدب لغة في المقام الأول. وهذا هو سبب البحث عن تعريف الاستقلالية في جانب الكلمة بصورة أساسية. هكذا فهمه الكتاب الأمريكيون اللاتين منذ فجر الاستقلال، وهذا ما يؤكده بدرو إنريكث أورينيا Pedro Henriquez Urena عندما ينحت عبارة «بحثاً عن تعبيرنا»، وكذلك الكتاب الحاليون الذين يدركون اللغة الأدبية بوصفها تجاوزا دائماً، بوصفها «هجوماً دون هدنة». ومن خلال مسار هذه اللغة الخلاسية، الهجين، المولدة، المخترقة، المكسورة الممزقة، حتى تعود لتبلغ نقاءها الأصلي، قوتها التواصلية، يمكن رؤية محصلة البوتقة الثقافية التي تمثلها أمريكا اللاتينية. إن أدبها شهادة دامغة على ذلك.

(أ) بداهة خادعة:

الموضوع tematica وهو-العنصر الثاني الذي اخترناه لتحليل ظاهرة لقاء الثقافات في الأدب الأمريكي اللاتيني-يتحول بسرعة إلى محور تعريف ما هو أمريكي، وكما سنرى، يتحول إلى برنامج للتحرر الأدبي.

إلا أن البداهة التي يتبدى بها عنصر الموضوع، أو يطرح نفسه بها، يمكن أن تكون خادعة. فالموضوع (التيمة) مثل مرآة يمكن لأي شخص أن ينظر إلى نفسه فيها دون أن تظل الصورة منقوشة. في هذه الأرض الزلقة تكمن الصعوبة في احتمال وقوع تلاعب غامض. وعلى سبيل المثال، فإن المادة الأولى التي تغتذي منها اللغة المفروضة هي الوسط المحيط بها. ويبقى علينا أن نرى الدلالة التي يكتسبها تناول هذا العنصر، وذلك بالنسبة للانتماء الأيديولوجي والثقافي.

كذلك يتخلل الخطأ العلاقة بين المنتج وإنتاجه، وبين وضع المؤلف وخصائص العمل. وبالفعل كان أول من وصفوا واقع القارة الجديدة هم الفاتحين أنفسهم. وخلال فترة الاستعمار تظهر حالات معينة يمجد فيها الأوروبي مزايا الطبيعة والسكان الأصليين، بينما يظهر ا بن البلد الأمريكي-الكريول أو الخلاسي-تحفظاً أو معارضة لكل ما يتصل بقارته ذاتها. وهذا ما حدث مع ألونسو دي إرثييا Alonso de Ercilla، المعجب بتشتيت الهنود الأروكانيين، ومع بدرو دي أونيا Pedro de ona الكريول التشيلي الذي يبين كتابه (الاروكاني المرُوَّض) حتى في عنوانه موقفه من هنود إقليمه. وتنتج مواقف التناقض هذه على طول فترة الاستعمار وتعد نتيجة العقد المتعلقة بالأصل في مجتمع طبقي-أو مجتمع طوائف-يأتي فيه العنصر الأبيض، نتاج «نقاء الدم»، في قمة السلم الاجتماعي، لكن هذا الوضع، في الوقت نفسه، كان-وفي هذا تناقض إضافي-وضعاً يمكن شراؤه. وفي مجال الآداب كان تمجيد ما هو أوروبي هو الثمن الذي يدفعه من لم يكونوا واثقين من أصولهم ويريدون إخفاءها. وليس عبثاً أن نجد جزءاً كبيراً من أدب الفترة الاستعمارية واقعاً تحت سيطرة ازدهار الباروك، وهو الأسلوب الذي أتاح التواؤه التعبيري، وقدرته على التحوير المجازي لكتاب «من الكريول أو الحلاشين أن يعبروا عن مشاعرهم-الحميمة أو ذات القومية الكامنة-بصورة غير مباشرة، وأحياناً بصورة ملتوية. وأقل من يخفي تلك المشاعر هو الأنكا

جارثيلاسو، فهو أكثرهم مباشرة في تلميحاته، التي لا يخفى فيها إعجابه بالحضارة-المهزومة-لأسلافه الهنود. إن الشروح الملكية تمثل بلا شك لحظة حاسمة فيما يتعلق بالمضمون الأمريكي في أدب الفترة الاستعمارية. ويمكن القول بأن جارثيلاسو يصوغ معيار الإبداع الجمالي مع موضوع العالم الجديد؛ إنها أول محاولة لتقويم الثقافة الهندية. ولا يجب أن ننسى أن الأدب الهندي ظل هامشياً بصورة منهجية، للأسباب وبالطريقة المبينة فيما مضى.

أما في البرازيل، فقد كان التعبير عن المشاعر الأهلية أكثر انفتاحاً، منذ مواعظ الأب فرأي أنطونيو دي فييراFray Antonio de Vieira، المدافع عن الهنود والزنوج، والمقاطع الشعرية اللاذعة والشعبية لجريجوريو دي ماتوسGregorio de Matos-وكلاهما من القرن السابع عشر وحتى المدرسة الملحمية للقرن الثامن عشر، المرتبطة بـ «Infidencia ميناش جيرايش» إلا أن كتاب المدرسة الملحمية-مثلهم مثل الجميع تقريباً في ذلك القرن-كانوا يتناولون الموضوعات الأمريكية من خلال المنظور المشوه للأدب الساذج. إنها فترات اختلاط وكثيراً ما كان كتاب شبه الجزيرة، البرتغاليون والأسبان، هم الذين يحافظون فيها على الشعور «القومي». ولا يزول الغموض مع قدوم الاستقلال؛ إذ يظل كثير من الكتاب يكتبون كما كانت تجرى الكتابة خلال القرون السابقة.

ليس من شأن هذه المعلومات إلا أن تؤكد الصعوبة، التي عرضناها، في تملك المشكلة من خلال الموضوع أو المحتوى. ورغم ذلك فمنذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى أيامنا ركز كتاب كثيرون على مشكلة الاستقلال الأدبي باعتبارها «اكتشافاً» للقارة، وباعتبارها وصفاً للوسط الجغرافي والاجتماعي. وفيما عدا ذلك، أكد نوع معين من النقد دائما على وضع العنصر الأرضي في الاعتبار عند تعريف أدبنا، مانحاً بذلك ميزة لجانب المضمون باعتباره مرادفاً «للأصالة». وتكتسب المشكلة أهمية حين يتحول التركيز إلى برنامج محدد أو يعكس إدخالاً لعناصر تجلبها ثقافات يتم الاحتكاك بها. [19].

(ب) برنامج الرومانتيكيين:

كانت رؤية أمريكا اللاتينية على وجه العموم، خلال العهد الاستعماري مثالية، وغير مبالية على كل حال. فحين لم تكن تنسخ الألفاظ، أو

الشخصيات أو المواقف من الأدب الرعوي الأوروبي، كان الأمر يقتصر على مجرد الوصف، وهو عمل المؤرخين الذين لم يكونوا دائما رواة أمناء. ومع قدوم الاستقلال-وقبله في فكرة الانعتاق لدى النخبات المثقفة-تغيرت الرؤية بصورة جوهرية، وأصبحت هامة رغم أن الموضوعات لم تتغير. وفعلا، ظلت الموضوعات هي نفسها تلك التي كانت تجذب اهتمام عديد من المؤلفين في القرون الاستعمارية: ألا وهي الطبيعة الأمريكية. لكن ثمة اختلاف في الهدف، فقد أصبح الوصف مشحوناً بالنوايا. ووضعت الدفعة الرومانتيكية الأمريكية اللاتينية-وخصوصاً أندريس بيو في الجزء الذي يتحدث الإسبانية، وجونسالفيش دي ماجاليايش-Gon Galves de Magalhaes في البرازيل-خطوط برنامج محدد: يجب أن يستجيب أدب مختلف للواقع السياسي الجديد. كان على الاستقلال السياسي أن يمثل تجاوزاً للاستعمار، على مستوى الثقافة أيضا. ولكن كيف يمكن تحقيق هذا الانعتاق الأدبي؟ لا تختلف الإجابات في كلتا اللغتين كثيراً: من خلال «القوة الملهمة لطبيعتنا»، كما يقول جونسا لفيش دي ماجاليايش وجماعته من باريس؟ وقبلها بقليل يتبنى أندريس بيو Bello نفس وجهة النظر في «العودة إلى الطبيعة»، على صفحات (المكتبة الأمريكية)، التي كان يصدرها في لندن مع جماعة من المهاجرين. لكن، أي طبيعة نقصد وما هو هدف هذه «العودة»؟ هناك مرحلتان في هذه المعالجة. الأولى هي تلك التي يسميها مورينيجو«الصيغة النشيطة للطبيعة الأمريكية»، وهي الفترة التي يكتسب فيها النهر، والغابة، والجبل حياة، وتتجدد تجسداً. وثمة المرحلة الثانية، ويظهر الإنسان فيها مختلطاً مع وسطه المحيط به، لكنه في الوقت نفسه على صراع معه. هنا يظهر بوضوح قصد بيو والجيل الرومانسي: فهذه الطبيعة «المدهشة» الإطار الجدير بالإنسان الأمريكي الجديد، هي كذلك منبع خصب للثروة، إنها جرثومة طاقات يمكن الاستفادة منها. في المرحلة الأولى يجري التعبير عن ذلك الإعجاب بالطبيعة، التي تتمتع كذلك بخاصية «نشطة»، وفي الثانية، يتولى الكاتب، في الأدب غزو مجاله. في هذه الفكرة عن إرادة التغيير لدى الإنسان الأمريكي إزاء بيئته الطبيعية «الرائعة» تكمن عقدة البرنامج الرومانتيكي ويؤكد سارميينتو ذلك ببلاغة في التقابل بين مفهومي «الحضارة» و«الهمجية». والموقف مفهوم تماماً داخل الإطار الاجتماعي-

السياسي والاقتصادي للفترة: فمن جهة، يتلخص البرنامج في مواءمة الأيديولوجية الأوروبية عن الحضارة-في مقابل التقاليد الإسبانية، التي تمثل الاستعمار، مع الاستبعاد الواضح للعنصر الهندي-كي تناسب أمريكا، وتطبيقها برؤية مستقبلية؟ ومن جهة أخرى، يتصادف البرنامج الرومانتيكي مع مولد أوليجاركيات ملاك الأراضي الكريول-المزارع، و الضياع، ومشاريع استغلال الغابات، والاستفادة من الطاقة الهيدروليكية، إلخ-، والتي يتلخص نشاط أعمالها بالضبط في تحويل أوجه الجمال والثروة الطبيعيين إلى مصادر للإنتاج الاقتصادي. ومن وضع «البرنامج» في إطاره الاجتماعي-الاقتصادي يبرز تناقضه: الإعجاب بالطبيعة بهدف تحويلها، هي الفكرة التي تنضاف إليها فكرة مناقضة أخرى، أشار إليها مورينيجو، مع الأخذ في الحسبان أن الواقع، وأن القوة الأرضية يفكران من خلال مثالية الكتاب، ومن خلال تطلعاتهم بالنسبة للمستقبل ولتحويل ذلك الواقع.

وفي البرازيل، بعد إعلان مبادئ ماجاليايش وأنصاره، كان من نصيب الرواية، بصورة خاصة، إتمام برنامج القومية الأدبية. وقد حاول هذا النوع الأدبي تناول الواقع على أساس توجه محدد. وفي هذا الصدد يؤكد أنطونيو كانديدو، مشيراً إلى الخيط الداخلي الذي يوحد بين مختلف أعمال الرومانتيكية. أن ما يوجه مؤلفيها كان «الهدف البرنامجي، والإصرار الوطني على إنجازه، أكثر من كونه الدافع التلقائي لوصف واقعنا» [20] ويلح في تأكيد أن الرومانتيكية، بالإضافة إلى كونها «مورداً جمالياً» كانت «مشروعاً قومياً»، وأن كل أنصارها تقريباً كان «يتملكهم شعور بالرسالة». وكان جوزيه دي ألينكار هو أبرز ممثلي هذا الاكتشاف، لأنه كما يقول كانديدو، تناول كل ألوان الموضوعات المتعلقة بالبحث: المدينة، والريف، والغابة (الهنود). وإن الرواية البرازيلية في القرن التاسع عشر تسير في تطور مختلف عن تطور الرواية الهسبانو أمريكية. وبالفعل، فإن نضج كاتب من قبيل ما تشادودي أسيس يشير إلى أن البرازيل قد سبقت بقية القارة في تحقيق مركب من «الحكمة المحلية» و«التطعيمات الأوروبية». وتبدو إضافته إلى «الهوية البرازيلية» متكاملة في أعماله، بينما لا يقوم فيها ضجيج ظهور «أمريكا» ورغم ذلك، قدم ما شادو،-مستفيداً بعمق من تجارب سابقيه، «مثالاً على كيفية عمل أدب عالمي، من خلال تعميق الإيحاءات المحلية... إنه أكثر من

وجد من الكتاب برازيلية على الإطلاق، وأعظمهم بالتأكيد؟؟ هكذا يؤكد الرأي الخبير لأنطونيو كانديدو.

ليس ثمة حالة مماثلة لحالة ماتشادو دي أسيس في النثر الأمريكي باللغة الإسبانية في القرن التاسع عشر، فلا رواية الحداثة الباهتة، ولا الفن القصصي الواقعي-الطبيعي، أنتجا أسماء هامة تطاول المؤلف البرازيلي- وذلك حتى عام 1916، الذي تبدأ به فترة جديدة. على العكس، ففي سعيها إلى الغربة depaysement، أنتجت الحداثة حالات ارتداد أو تراجع، من قبيل حالتي إنريكي لاريتا Enrique Larreta وكارلوس ريليس Carlos Reyles ؛ وكلاهما يمجد المثال الهسباني.

ومهما كان الأمر، فإن برنامج الرومانتيكيين-أدب الموضوع والمحتوى الأمريكيين-هو بحث عن هوية القارة، يتمتع بحس بالمستقبل وبمفهوم شامل لأمريكا اللاتينية. بهذا المعنى فإن أدب العادات، والأدب الإقليمي، بتمجيدهما للسمات المحلية، يتناقضان-بحكم تحدد أغراضهما-مع الموقف العالمي لأسلافهم. والموقف المقابل بصورة أكثر جذرية هو الموقف-الرجعي من وجهة نظر البرنامج-الذي اتخذه المؤلفون الموالون لإسبانيا، مثل ريليس ولاريتا المذكورين، أو مثل ريكاردو بالما Ricardo Palma الذي خلق الخرافة الاستعمارية حول ممتلكات التاج في الأدب الهسبانو-أمريكي. كذلك لم تسهم النزعة الهندية بالكثير في المشروع «القومي»، لأنها رغم نيتها الأهلية في تصوير الهندي الأصلي، وقعت في مأزق النسخ الخاضع للقوالب الرومانسية حول «الهمجي الطيب» الأوروبي. ولم تكن سوى تعبير، سطحي وعابر، عن موضة أدبية. ورغم ذلك تكتسب النزعة الهندية، في البرازيل، طابعاً أكثر برنامجية (إن إيراسيما Iracema هي صورة أمريكا)، وكذلك تكتسب نوعية من أعمال جوزيه دي ألينكار وجونسالفيش دياز، الأول في الرواية، والثاني في الشعر. يقول كانديدو: «شكلت النزعة الهندية قوة هامة للوعي القومي».

وفي الحقبة نفسها، وقع الشعر المناهض للعبودية من كاسترو آلفيس في مأزق إضفاء الطابع المثالي الأسطوري على الزنجي، وهذا الإضفاء، رغم ذلك، يشكل شرطه مشكلة فعلية، فلم يكن الزنجي سوى مجرد تجريد. لم يكن ينقصه الإخلاص، لكنه كذلك لم يستطع تجنب الأيديولوجيا الإنسانية لعصره-هذه الأيديولوجية-التي تعتبر العبودية فصلاً مؤسفاً في«دراما المصير

التاريخي» وهكذا نظر إلى الزنجي من خلال المنظار البليغ والسطحي لأستاذه، فكتور هيجو.

(جـ) مشكلات جمالية واجتماعية.

إن الحداثة الهسبانو-أمريكية، التي أولت أهمية بالغة للمستوى التعبيري، لم تضف شيئاً لمشكلة الموضوع-وقد رأينا ارتدادها-، فقد قادها همها الكوني إلى تجنب الوسط المحيط بصورة منهجية. هذا الموقف يجد تفسيره في إطار إيديولوجية الفترة. فقد كانت تلك هي اللحظة التي ظهرت فيها المراكز الحضرية الضخمة، والتي دخل فيها الاقتصاد الأمريكي اللاتيني في دائرة الأسواق الدولية. أصبحت التجارة عالمية وصارت الأوليجاركيات كوزموبوليتانية، مثل الأدب الذي تنتجه الفترة. ورغم ذلك، أدار المحدثون أبصارهم صوب أمريكا في لحظة معينة (آرييل Ariel لرودو، عام 1900، و أناشيد الحياة والأمل Cantos de vida esperanza لداريو، عام 1905، و أغنيات دنيوية Odas secularesللوجونس Lugones عام 1910). ولو دققنا في تواريخ النشر، لأدركنا أن الكتب الثلاثة قد صدرت بعد أن قامت الولايات المتحدة بتدخلين في أمريكا اللاتينية: في كوبا وبويرتو ريكو (عام 1898)، وفي بنما (عام 1903) وما يحاولونه هو الحفاظ على «القيم الروحية التي تشكلها لغتها، وقوميتها، وديانتها، وتقاليدها» [(2)] في مواجهة الوجود المقلق لأمريكا الشمالية. لكن الأمر ليس أمر معارضة جذرية، فالإعجاب بالولايات المتحدة كبير، كما يمكن أن نرى ذلك بوضوح في الجزء الأول من قصيدة إلى روزفلت («الولايات المتحدة قوية وعظيمة») وبالأخص في تحية إلى النسر، لداريو. كان الأمر، بالأحرى، أمر منافسة «قومية»، إزاء القوة المتعاظمة لأمريكا الشمالية. لا علاقة، إذن، لموقف المحدثين بالبرنامج ذي النزعة الأمريكية اللاتينية لدى الجيل السابق عليهم، ورؤية القارة لديهم سطحية، وطرائفية، أو ذات نزوع جمالي (كل الألفاظ والأسماء الأمريكية التي ينثرها داريو من بعض قصائده مستخدمة بسبب ثرائها الصوتي أو للغرابة التي يمكن أن يتمتع بها تعبير من أصل شرقي).

ويجد برنامج «الاستقلال الأدبي» لدى الرومانسيين استمراره الكامل في موقف الكتاب الذين ظهروا في العقد الثاني من القرن الحالي، أي ابتداء من رواية الثورة المكسيكية (من 1916، سنة نشر أناس الحضيض).

فهؤلاء الكتاب بدورهم يتخذون موقفاً أخلاقياً أساساً ويحاولون، مثل الرومانسيين، البحث عن الهوية الأدبية الأمريكية عن طريق الموضوع، عن طريق المحتوى. ويقف التشابه عند هذه النقطة، لأن الزمن كان قد تغير، بالطبع، ولأن الأيديولوجيات كانت قد شهدت تحولات. بالنسبة للأولين كانت الشعارات التي يؤيدونها هي شعارات الليبرالية السياسية والاقتصادية، متحدة مع المفهوم الوضعي للتقدم. وحين ظهر جيل الكتاب الذي يسميه خ. أ. بورتووندو Portuondo جيل «المشكلات الاجتماعية»، كانت الثورة المكسيكية في أوجها، وبعدها بقليل حدثت الثورة الروسية، وفي أمريكا الهسبانية أجرى الإصلاح الجامعي. وهذه كلها أحداث سياسية بارزة وسمت بصورة عميقة أعمال تلك الفترة، وحددت الاهتمام الأساسي للمؤلفين بالمشكلات الاجتماعية، وأبرزت الطابع الملتزم لذلك الأدب. وقد أبدع جزء من هذا الأدب تحت شعار الأفكار الماركسية، والتي كان أحد منظريها الأساسيين خوسيه كارلوس مارياتيجيJose Carlos Mariategui أحد منظريها الأساسيين وتزداد حدة جهد الخلاص، للسبب نفسه الذي يجعل العنصر الإنساني أشد حضوراً. وبالإضافة إلى اكتشاف الطبيعة-وتحولاتها-كأساس للهوية الأمريكية اللاتينية، تظهر بوضوح المساوئ الاجتماعية، التي كان من الضروري علاجها-أو شجبها على الأقل-وكذلك أوضاع الاستغلال.

إلا أن جزءاً من هذا الفن الروائي-الجزء المسمي باسم «رواية الأرض» ينتهج خطأ يكاد يكون مماثلاً لخط القرن التاسع عشر: الإعجاب تجاه الطبيعة البرية، التي يجب فيما عدا ذلك تقليصها لجعلها منتجة، مواجهة الإنسان مع القوة الجامحة للوسط المادي، تقابل مفهومي «الحضارة» و «الهمجية» (عند رومولو جاجييو Gallegos، وألثيدس أرجيداس Arguedas، وخوسيه إيوستاسيو ريفيرا Rivera، وماريانو ازويلا AZuala، وأوراثيو كيروجا Ouiroga، ونكتفي بذكر بعض الأسماء الهامة) وأغلب ذلك الأدب أدب سياسي، أدب شجب وتمجيد بصورة حاسمة. وفي هذه الأثناء، كان الوضع التاريخي قد تغير منذ زمن الجيل الرومانسي. فقد كفت إسبانيا عن كونها هدف هجوم الكتاب الهسبانو-أمريكيين. كان العهد الاستعماري بعيداً، وكانت المصالحة التي أجراها كتاب عام 98 مع المحدثين قد أصبحت معتمدة من جانب جيل عام 25 وأثبتها تضامن الكتاب الأمريكيين اللاتين مع قضية

الجمهورية زمن الحرب الأهلية (الإسبانية). ولو حللنا الحقبة التي ظهر فيها «جيل المشكلات الاجتماعية» من زاوية التناظر الاجتماعي-الأدبي، لوجدنا أن من الممكن إثبات أنها تترافق مع حظة حادة من التغلغل الاقتصادي، ومن التدخلات المسلحة من أمريكا اللاتينية. يكتب أدب «مناهض للإمبريالية» لشجب تلك الغزوات أو الظروف البائسة التي يعيش فيها المضطهدون: في المناجم: وفي مزارع الموز، وفي حقول البترول. ويظهر في الأعمال بإلحاح متزايد نمط «الجرينجو <gringo، [9*] مرسوماً باعتباره شخصية جشعة، خشنة، قاسية، سمت اللوحة المزعجة لاستغلال القارة الخلاسية بعجلة، وبغضب، وبأشكال مشوهة، كاريكاتورية، غريبة، وصب فيها من نوايا الشجب والخلاص أكثر مما صب فيها من الرغبة في خلق عالم روائي.

وفي أعقاب الاكتشاف الحداثي العشوائي-والجمالي إلى حد بعيد-للبلاد، غرس الروائيون البرازيليون لعقد الثلاثينات فنبأ روائياً معادلا تماما للفن الروائي لمعاصريهم الهسبانو-أمريكيين. وأكثرهم شهرة هم الذين يطلق عليهم اسم «روائيو الشمال الشرقي:< جراسيليانو راموس، وجوزيه لينس دو ريجو، وجورج أمادو.

وضمن التيار الاجتماعي يهمنا أن نبرز الاتجاه ذا النزعة الهندية، الذي يرتبط بموضوعنا بشكل خاص. والاختلاف الذي يميزه عن الموقف الرومانسي المثالي لأنصار الهنود هو التركيز الذي يوليه للمشكلات الواقعية للهندي، بوصفه عنصرا هامشيا في مجتمع طبقي. وقد رأينا النتيجة غير المقنعة التي أنتجتها النزعة المحلية على المستوى اللغوي. وبوصفها موضوعا عانت أيضاً من أخطاء لا يمكن إنكارها: القولية الكاريكاتورية، والموقف الإنساني البارز الذي حاول الدفاع عن الهنود ضد الاستغلال، مديناً من الآن نفسه ثقافته، نتيجة لمشروع المساواة والتكامل في المجتمع «الأبيض» الذي كانت هذه النزعة تنطوي عليه. وكان العكس متوقعاً: فقد قامت النزعة المحلية على أساس المعايير الكلاسيكية الغربي المتمحورة عرقياً. والكتاب الذين تجاوزوا تلك الخطوط العامة-مثل أرجيداس وأستورياس-هم الذين يؤكدون بوضوح على محددات الثقافة المحلية الهندية من خلال تقييم الاستمرار الذي تتمتع به محاور تلك الحضارات.

المناسبة الأخرى التي يظهر فيها الالتقاء الثقافي الإشكالي بوصفه موضوعاً للأدب الأمريكي اللاتيني، تحدث مع ظهور المشكلة الزنجية. وقد رأينا مولد النزعة الزنجية باعتبارها أداة تعبيرية ذات إيقاعات أفريقية. وبعدها ظهرت «الزنوجة»، التي تحاول تفسير الجذور العميقة لمحصلة تلك الصدمة الثقافية. وتعيب هذه الحركة على النزعة الزنجية عدم إبقائها إلا على الجانب السطحي والفلكلوري لـ «وضع الزنوج في أمريكا» [22]. وهي تبشر بتمرد قادر على أن يضع في اعتباره «البحث عن الهوية». وأنجح ما في هذه الحركة أدب جزر الأنتيل، باللغة الفرنسية في المقام الأول، وفي اللغة الإسبانية يكفينا أن نذكر كتابا من أمثال نيكولاس جيين Guillen وأدالبرتو أورتيث OrteZ. إن الموقف الأخلاقي للزنوجة يضمها إلى تيار «المشكلات الاجتماعية» في الآداب الأمريكية-الهسبانية.

الخلاصة هي أن البحث عن الهوية الأدبية من خلال عمل رواية اجتماعية وملتزمة يمثل مرحلة مهمة في عملية تحديد هوية الواقع الاجتماعي ذاته. لكنه كان بحثاً عقيماً بمعنى من المعاني. وكان معيار «الصدق الوثائقي» نفسه الذي جرى تبنيه خادعاً، لأنه قدم قشرة خارجية شوهتها نية الخلاص التي كانت لدى كل مؤلف. بهذا المعنى يكون طابع الأدب «الاجتماعي» الذي نسب إليه قابلاً للشك [23]. وبهذا الصدد يقول ماريانو مورينجو Morinigo إن: «واقع هذاالأدب ليس هو الواقعية بل الرسالة، الضمير، الحافز، البرنامج المصنف، الذي لا يمكن فصله عن البراجماتيه الهسبانو-أمريكية: الشجب والقتال». أما الناقد الماركسي خوسيه كارلوس مارياتيجي Mariategui فكان قد أفزعه خطر واقعية تبتعد عن الواقع. ناهيك عن ذكر الإساءات-التي مازالت عواقبها المشؤومة قائمة-والتي قادت إليها المحاولة الضيقة لصياغة أصالة الكاتب الأمريكي اللاتيني على أساس العنصر الأرضي والاحتجاج.

وكما رأينا عند تحليل المستوى اللغوي، كان إسهام ظاهرة الهجرة هامشياً: فقد كانت غالبية المهاجرين أمية، وكان إسهامها الثقافي المباشر صفراً تقريباً. والآن، فإن وجودها في الأدب يسجل على مرحلتين: في الأولى نجد عدم التوافق الحادث في نظم المجتمع الأرجنتيني التقليدي-ظهور «بابل في بوينوس آيرس، على سبيل المثال-بسبب وصول أعداد ضخمة من العنصر الأجنبي. وقد أنتجت هذه المرحلة من أدب الانعكاس أعمالاً ذات قيمة مثل

أعمال بايرو Payro، وفراي موتشو Mocho أو فلورنثيو سانتشيز، الذين انشغلوا بالمهاجر. والأدب في المرحلة الثانية نتاج لتفريغ الالتقاء ومحصلة بالنزاع الناشئ عن الوضع العميق للفرد الذي لم يندمج بعد في أرضه الجديدة، فالحنين إلى الأصل-المفقود بلا رجعة-يظل يقرض ذكرى أسلافه. وحول هذا الموضوع، الذي أسيء بحثه، أود أن أبرز تفسيراً لروجيه باستيد حول بعض جوانب عمل بورخس [24]. فهذا العمل يبدو أنه «لا يحفظ شيئاً من الحقائق الأمريكية»، ويبدو كأنه مجرد نتاج «لأساطير شخصية». وعند إجراء التحليل الاجتماعي، يؤكد باستيد أن بورخس يتوحد مع «الفارس الذي هجر سهول اليامبا ليحيا في المدينة الضخمة... التي أقامها التاجر» وليس القروي. وبوينوس آيرس هي «الميناء الذي يشير إلى بقية العالم»، والذي هو بدوره صدى له بسبب الإسهامات اللانهائية التي نلقاها. ويردف باستيد قائلاً «فيه نصادف، بلا شك، أصل أساطير أخرى لدى بورخس: أسطورة الكتاب الذي لا يكون البشر فيه سوى أبيات، كلمات وحروف، مثل سجلات التجار التي يتلخص فيها الأفراد في أرقام، وأسطورة المركب الكوني الذي يذكرنا باللغة التحليلية لدى جون ويلكين John Wilkin أو بحساب ليبنتز، والذي يقترب بنا، بإضفائه للتجانس على ما هو متعين، من رياضيات التجار». والتفسير راق، وجرئ، ومتمكن مثل كل أعمال روجيه باستيد. وفيه نرى الموضوع بدءاً من عكسه، متضمناً-باعتباره صراعاً داخلياً-في أعمال كاتب عظيم.

(د) المركب الحالي.

يقودنا هذا إلى بحث جانب «المضمون» في المفهوم كما يفهمه الروائيون الذين بدءوا النشر حوالي عام 1945. إن الكتاب الأمريكيين اللاتين الحاليين يحققون مركباً (أدبياً) ثقافياً مستفيدين من الإسهامات الثقافية المتعددة، ومن التوترات الناشئة عن تلك الإلتقاءات المتنازعة، ومن التجارب السابقة والناجمة عن رغبة في التعميق والتجريب. من هذه المحاولة تخرج رؤية الواقع وقد أثراها تعدد المنظورات. وقد شخص بورخس الانتقال من مفهوم إلى آخر بعبارة تهكمية وواضحة قائلاً: «الواقع ليس كريولياً بصورة متصلة». ماذا كان هؤلاء الكتاب يرفضون الوصف الخطي، السطحي للوسط الاجتماعي-الثقافي، ويرفضون القصد الأخلاقي الصريح، فذلك في سبيل

أن يتناولوا-بأقصى التنوع والتعقيد، والانقطاع الإشكالي المتناقض الذي يكتسبه-ذلك الإطار الاجتماعي التاريخي لقارة متخلفة تتأرجح بين قطبين متنافرين: الثورة والتبعية الكاملة. لهذا فإن الواقع الذي يظهر في الأعمال الراهنة هو واقع أسطوري، أرضي، مجازي، خرافي، أو يومي ببساطة. أو كما يقول خوليو كورتاثار Cortazar ببلاغة: «إن الواقع الأصيل أكثر بكثير من مجرد السياق الاجتماعي-التاريخي والسياسي،.... إنه طبيب أسنان بيروى وكل سكان أمريكا اللاتينية......، كل إنسان والبشر جميعاً، الإنسان المعذب، الإنسان في قلب الدوامة التاريخية، الإنسان العاقل و الإنسان الصانع و الإنسان الأرضي، الشبق والمسؤولية الاجتماعية، العمل الخصب ووقت الفراغ الخصب، لذا فإن أدبا جديراً باسمه هو ذلك الذي يؤثر في الإنسان من كل الزوايا (وليس فقط، أو أساساً من الزاوية الاجتماعية السياسية، لكوننا ننتمي إلى العالم الثالث) والذي يتسامى بالإنسان يحفزه، يغيره، يبرره، يخرجه من موقعته، يجعله أكثر واقعية، أكثر إنسانية...» [25] وفي تأكيد كورتاثار وعلى أن الأدب يمكنه ألا يكون ذا «مضمون صريح» يضيف: «ليست الرواية الثورية هي فقط تلك التي يكون لها «مضمون» ثوري بل تلك التي تحاول تثوير الرواية ذاتها، تثوير شكل الرواية...» هنا يظهر جليا عرض «المضمونية» ومحاولة توسيع هذا المفهوم، وذلك على لسان أحد المنخرطين في المهمة.

وكثيراً ما تستفيد هذه الطريقة من المكونات الثقافية الأساسية. لهذا فإن الحضور الكامن والمترسب للرموز الميثولوجية الهندية بوصفها موضوعاً (ثيمة) يمكن تبينه في عدد كبير من الأعمال الراهنة خصوصاً بين المكسيكيين (فوينتس Fuentes، ورولفو Rulfo، وأريولا Arreola، ويا نييث Yanez)، ولدي كتاب من بلدان أخرى، مثل أرجيداس Arguedas، وروا Roa، باسطوس Bastos. ولا نشير هنا إلى الاستخدام المباشر بل إلى التحويل الأدبي، إلى التطوير العصري-بالنسبة للحكاية-للعنصر الأسطوري.

إذا فهم الموضوع أو المضمون على هذا النحو، من خلال المنظار المطروح، يمكن اعتباره بحق عنصراً محدداً للهوية الأمريكية اللاتينية في الأدب، لأنه محصلة أشد الإسهامات الثقافية تنوعاً، وهي محصلة مفتوحة دوماً للإسهامات الجديدة.

ويصبح البحث أكثر صحة إذا وضعنا في الاعتبار أن ذلك المفهوم يتبدى من خلال تعبير يتشكل داخل نسق اللغة الموروثة ومن خلال التمزقات اللانهائية للبراعم الجديدة في الجذع الإسباني العتيق. في كلتا الحالتين- اللغة والمضمون-أثبتنا أن العملية تبدأ كتأكيد قومي، تتلوه مرحلة محاكاة، وأخيراً تميل إلى العثور على صيغة أصيلة، أي على مركب يجمع بين العناصر الخاصة والعناصر الخارجية.

نعم، كما قلت إن القارة الخلاسية هي مركب، وأدبها هو مركب لأمريكا الخلاسية.

2 التعدد اللغوي

أنطونيو هواييس (*)
Antonio Houaiss

1 - الأساسان الأيبيريان: الإسبانية والبرتغالية.

من المألوف وصف أمريكا اللاتينية على أنها متصل Continuum متماثل جغرافياً وديموغرافياً، وتاريخياً وثقافياً، لكنه يمثل حالياً تعددية لغوية واضحة. ويجب فهم ذلك على أنه ملمح عام لرقعة تمتد من نهر الريوجراندي، عند الحدود الشمالية للمكسيك (بامتدادات داخل الولايات المتحدة الأمريكية، عند نقاط حدودية معينة مترسبة، وآخذة في الاضمحلال) حتى مضيق ماجلان في أقصى جنوب أمريكا الجنوبية. على هذه الرقعة، شكلت ثلاثة أنواع من الماضي الإنساني القسمات الحالية: ما يسمى «بالهندي الأمريكي»، السابق على الاستعمار الأوروبي، والإفريقي بوصفه أداة للأوروبي من أجل الاستعمار. أما العناصر الآسيوية، من الهند بالدرجة الأولى، أو من أصول أخرى، فهي متأخرة الوصول ولم تؤثر كثيراً في العملية رغم أهميتها الملحوظة في مواقع محددة في البحر الكاريبي، وفي جويانا البريطانية. وفي

الملامح اللغوية الحالية، التي مازالت غير مستقرة، ثمة بقايا من مظاهر يجب أن تؤدي، إذا لم يتغير المسار التاريخي الحالي بصورة جوهرية، إلى لوحة لغوية جديدة لن يتبقى فيها من الماضي الهندي-الأمريكي والإفريقي سوى بقايا رسوبية، إذ إنه في سبيل غايات عمومية متصلة للتماسك القومي والتنظيم الاجتماعي-الثقافي، تسود المنطقة اللغتان الإسبانية والبرتغالية بصورة أساسية. وتضم المنطقة المسماة «إسبانية» نحو 140 مليوناً من البشر،[*1] 91٪ منهم أحاديو اللغة، وتضم المنطقة «البرتغالية» نحو 90 مليوناً، 97٪ منهم أحاديو اللغة. في الأولى، 4٪ تقريباً أحاديو اللغة يتكلمون لغة هندية-أمريكية، وفي الثانية، حوالي 7،.٪. وفي الأولى حوالي 3٪ ثنائيو اللغة يتكلمون الإسبانية وإحدى اللغات الهندية-الأمريكية، أما في الثانية، فإن ثنائي اللغة الذين يتكلمون البرتغالية وإحدى اللغات الهندية-الأمريكية يمثلون كسراً لا يذكر إحصائياً. والباقي في كل من الحالتين هو ثنائية من الإسبانية، أو البرتغالية مع لهجة الهجرة غير-الأيبيرية (2٪ في حالة الإسبانية، و 2٪ في حالة البرتغالية). وثنائيو اللغة من هذا النوع الأخير يصبحون، عموما، أحاديين في الجيل الأول أو، إذا طال الأمد، في الجيل الثاني، دون أن نضع في الاعتبار الحالات الشائعة نسبياً في الطبقات المثقفة، أي حالات الثنائية نتيجة التعليم المدرسي (مع التفضيل المتزايد للغة الإنجليزية).

فمن الماضي الهندي-الأمريكي، لا يزال ثمة تنوع لغوي منطوق واسع ومركز مع خطوط عريضة لمحو الأمية. وحين يكون ثمة محو للأمية فإن هذا التنوع يشكل في الوقت نفسه طريقة لاكتساب الإسبانية أو البرتغالية (وهذه الحالة معدومة عملياً) إذ إنه يجري بحروف لاتينية تعطى مفتاح محو الأمية باللغة السائدة.

ومن الماضي الأيبيري، الذي جاء مع الاستعمار، هناك بالتالي عملية توحيد لغوي واسعة ومركزة في كل من اللغتين موضع البحث-الإسبانية والبرتغالية-

فيها نجد تكون اللهجات أو اللهجات الفرعية، الحديثة نسبياً، ضعيفاً، ولا يمثل عقبات في وجه التواصل السهل المتبادل بين الأفراد المتحدثين في أي واحدة من المنطقتين فيما بينهم. ويميل هذا إلى الإسراع بالتوحيد،

بفضل وسائل الاتصال الجماهيري، وبفضل زيادة محو الأمية، والتغلغل المتبادل المتزايد للأعمال المكتوبة، سواء الأدبية، أو العلمية، أو التي لها طبيعة أخرى. وهناك لغة لاتينية، هي الفرنسية، لها منطقتها المحدودة في هاييتي وجزر الكاريبي القريبة منها، ولغتان أوروبيتان غير لاتينيتين-هما الإنجليزية والهولندية-لهما امتدادات في الكاريبي وفي شمال شرقي أمريكا الجنوبية.

ومن الماضي الأفريقي لا توجد سوى عناصر مترسبة، أو على شكل عناصر لفظية مندمجة في اللغة العامة (ذات أهمية ضئيلة في مجمل الإسبانية، وذات أهمية أكبر في البرتغالية)، أو في شكل رواسب في اللغات «الكريولية»، التي سنبحثها فيما بعد. ومن بين الخمس مجموعات (اللغوية) الإفريقية (الأفرو-آسيوية، المسماة تقليدياً باسم الحامية-السامية، والنيلية-الزراعية، والنيلية-الصحراوية، والنيجيرية-الكونغولية، والخويسان Khoisan) كانت الغالبية العظمى للعبيد المجلوبين إلى أمريكا تنتمي إلى المجموعة النيجيرية-الكونغولية، لكنهم أتوا وهم يتكلمون عدداً بالغ التنوع من اللغات. من فروع هذه المجموعة (الفولانو، والماندينجا، الإيبو، واليوروبا، والفانتي، المالية (نسبة إلى مالي)؛ الكنغولية، والمبوندو، وكل واحد من تلك الفروع ذو لغات متمايزة أو بأشكال من لهجات تلك اللغات)-. وظلوا دائما موضوعاً لسياسة عبودية متجانسة: فقد جرى الاهتمام بألا يتركوا متجمعين حسب انتماءاتهم اللغوية، وذلك من أجل فرض لغة المستعمر عليهم ولإعاقتهم عن القيام بتمردات كبيرة. وحيثما كان لهم وزن عددي كانوا يشكلون، على هذا النحو، اليد العاملة دون منازع، وقد جلبوا تأثيرات دينية عميقة وقاموا بدور حضاري هام، ولما كانوا أكثر تقدما من العناصر الهندية-الأمريكية في الأعمال اليدوية، فقد أدلوا بدلوهم لغويا في القاموس المتعلق بالعلاقات بين الكلمات والأشياء، وبصورة عارضة في أسماء الأماكن، وأدوات العمل، وفي الموسيقى قبل كل شيء.

وقد عانى عدد الأفراد الذين يتكلمون لغات هندية-أمريكية من تناقص كارثي خلال القرنين الأولين للاستعمار، وربما شهد القرن الثالث استقرارا نسبياً للمستوى المنخفض التي تم الوصول إليه، وخلال القرن الرابع للاستعمار حدثت زيادة نسبية في عدد السكان سواء بين المجموعات التي

كتب لها البقاء، أو بتفضيل مجموعات معينة، على حساب أخرى في الهجرة وفي المجموع، ويعتقد أن عدد السكان الهنود-الأمريكيين في هذه اللحظة يساوي عددهم عند بداية الاستعمار. وعلى أي حال، فإن الفصيل الهندي في مجموعه، وفي نسبته المئوية، هو الفصيل الذي يتزايد ضآلة من وجهة النظر اللغوية.

إن السيطرة اللغوية للعناصر الأوروبية هي بشكل أساسي نتيجة السيطرة السياسية لفترة طويلة-أربعة قرون-على سكان هنود-أمريكيين وأفارقة، يمثلون في وقت معاً ثلاث خصائص من التنوع: أولاً، غياب الوحدات السياسية الضخمة (حتى في الحالات الاستثنائية، مثل إمبراطورية الإنكا). وثانياً: ونتيجة لما سبق، التفتت اللغوي الكبير ؛ وثالثاً: غياب اللغة المكتوبة التي يمكنها، عن طريق حفظها في كتابات، أن تكون قابلة للتواصل (دون اتصال شخصي) في الزمان وفي المكان. على هذا النحو، فإن كل لغة من لغات المستعمر الأوروبية، رغم كونها لغة أقلية خلال فترة طويلة تجاه مجموع اللغات الهندية-الأمريكية، أو تجاه لغة معينة في كل إقليم جغرافي فرعي، سرعان ما اتجهت إلى أن تكون لغة الأغلبية. وقد أتاح لها ذلك، عند بدايات القرن التاسع عشر، لا أن تكون اللغة السائدة عددياً فقط، بل أن تكون كذلك اللغة الوحيدة الصالحة كأداة للتواصل الاجتماعي العملي، وكأداة للنتاجات الروحية الفنية والعلمية، وكذلك في تشكيل القوميات الأمريكية اللاتينية.

ومن المهم في هذا الصدد التأكيد على أن الأفراد في القوميات الأمريكية اللاتينية يدركون إدراكاً تاماً أن الإسبانية أو البرتغالية تشكلان لغتهم الدارجة «الطبيعية» لكن الجدل الإسمي والقومي وحده أدى، خلال فترة من معينة، إلى التجنب المصطنع للتسمية الحقيقية، مستبدلاً بها تسمية «اللغة القومية»، من ناحية، أو بتسمية أكثر جذرية من قبيل «الأرجنتينية»، و«التشيلية»، و«البرازيلية»، كما أدى من ناحية أخرى إلى الافتراض الزائف بأننا أمام لغات مختلفة. ويأتي مثل هذا الافتراض من تعليل ميكانيكي مشابه يقيم العلاقة التالية: أن اللاتينية هي بالنسبة-للإسبانية (أو البرتغالية)، مثل الإسبانية (أو البرتغالية) بالنسبة للأرجنتينية أو البيروانية أو التشيلية أو المكسيكية، الخ (أو البرازيلية).

2- اللغات الهندية.

في أمريكا اللاتينية حالياً توجد تقريباً نحو خمس عشرة لغة هندية-أمريكية يتكلم كل لغة منها أكثر من مائة ألف شخص، وثلاث لغات فقط يتكلم كل لغة «منها أكثر من مليون، وهي: الكتشوا (حوالي 5700000)، والأيمارا (حوالي 1150000) والجواراني (حوالي 1700000). وفي المجموع يوجد اليوم نحو خمسمائة لغة هندية-أمريكية متكلمة. وهناك عدد كبير، من الصعب تقديره، لم يعد متكلماً واختفى دون آثار لعدم وجوده، كما يفترض، في لغات هندية-أمريكية أخرى. وهناك عدد ليس بالقليل في طريقة للاختفاء دون رجعة-إذا بقيت التركيبة الاجتماعية الراهنة-، إذ إنها لغات يتكلمها بضع مئات إن لم يكن بضع عشرات من الأشخاص.

ويفترض أنه عند بدايات الاستعمار عرف ما بين 200 و 300 لغة هندية-أمريكية، أو بالأحرى، نصف اللغات الموجودة الآن على الأقل. ويمكننا أن نفترض، مع التحفظات التي يمليها الحرص، أن النسبة نفسها تنطبق على بقية المنطقة. ومن ثم، ومع اعتبار الوجود الحالي لأكثر من 500 لغة، يمكننا التسليم بافتراض وجود نحو ألف لغة عند بداية الغزو. ومن الضروري، بالإضافة إلى ذلك، أن نأخذ في الاعتبار أن عملية التوحيد أو الاحتكاك الثقافي اللغوي-بالإخضاع أو الاختفاء المستمر للغات المهزومة-قد جرت قبل الاستعمار. فالفصائل التي مازالت كبيرة العدد نسبياً من الأفراد الذين يتكلمون الكتشوا، والأيمارا، والجواراني لابد من أنها جاءت نتيجة لتوسعها «السياسي» على سكان آخرين، متنوعين لغوياً، سواء أكان بينهم تشابه أم لم يكن.

إن اللوحة اللغوية الهندية-الأمريكية، منظوراً إليها في جوانبها الوصفية والتصنيفية الخالصة منذ ما قبل الاستعمار وحتى أيامنا هذه، يمكن أن تقودنا إلى نتيجة أنه على امتداد الفترة الزمنية نفسها-من عام 1200 إلى عام 1970)-لا توجد قارة أخرى، أو امتداد جغرافي آخر مماثل، بكثافة سكانية مماثلة أو أعلى، تمثل مثل هذا التنوع اللغوي الكبير. والقارة التي قد تقترب من ذلك بدرجة أكبر، وبكثافة سكانية أعلى، هي القارة الإفريقية. وبالنسبة لهذه القارة، من المشروع أن نفترض، في فترة أقدم وأكثر تشابهاً من الناحية الثقافية، وجود تعددية مماثلة إلا أن من الضروري أن نؤكد على

أن القارة الأمريكية ككل-بسبب استعمارها الأقدم وخصائص تطورها المادي والروحي-تقدم اليوم وضعاً من التوحيد اللغوي أكثر تقدما بكثير من غيره. فإضافة إلى تقسيم أفريقيا بين سكان ناطقين بالإنجليزية، وناطقين بالفرنسية، وناطقين بالإسبانية، وناطقين بالبرتغالية، وناطقين بالعربية، يجب أن نذكر حقيقة أن الإنجليزية والفرنسية خارجيتان جداً وقد يمكنهما أولا يمكنهما البقاء كلغتين للثقافة حسب جهد التعليم الكبير، أو الضئيل الذي تمارسه الدول القومية الإفريقية الجديدة عمداً بهذا المعنى، وأن الإسبانية ستكون قريباً في وضع محدود جداً، وأن البرتغالية برغم تجاوزها لأربعة قرون من الوجود في إفريقيا، لا يتكلمها أكثر من 300000 شخص، بين مستعمرين وسكان محليين-والأخيرين على الأقل ثنائيو اللغة على الدوام تقريباً-من بين تعداد يبلغ نحو عشرة ملايين شخص.

لقد تقدمت الدراسات التي تحاول تصنيف اللغات الهندية-الأمريكية بقدر ما تخلصت من الهموم القبلية aprioristicas التنميطية، أو من البحث التطوري الذي لا جدال فيه. فهي تبحث عن علاقات لغوية محتملة كامنة Lato sensu، مما يتضمن وجود صلات ثقافية لكن دون روابط تطورية، أو تنميطية عامة إجبارية، رغم أنها محتملة. وفي نطاق التعددية العامة الهائلة للغات، فإن التصنيف بناءً على المجموعات Filos يتمتع بقيمة عملية في هذه اللحظة. وتضم كل مجموعة عدة جذوع أو أسر لغوية متقاربة، توحدها سلسلة ملحوظة من الخصائص المشتركة بين مكوناتها. ونعرض، فيما يلي، المجموعات التسع للقارة الأمريكية بأكملها، فثلاثة منها على الأقل ليس لها صدى في أمريكا اللاتينية:

1- المجموعة القطبية الأمريكية-الباليوسيبيرية .-artico americano paleosiberiano (التي تشمل لغة الإسكيمو،

2- مجموعة نا-دينه Na-Dene (وعنصرها الأساسي المكون هو أسرة أتاباسكا، مع لغات شمالية في كندا وألاسكا، ولغات غربية في كاليفورنيا، ولغات جنوبية في ولايتي أريزونا ونيومكسيكو أساساً. وبين هذه الأخيرة تندرج لغات هنود الأباش والنافاهو (نافاخو).

3- مجموعة ألجونيكينو-الكبرى macro-algonguino(وعنصرها المكون الأساسي هو أسرة الجونكينو التي تندرج فيها، بين غيرها، لغات هنود

الكريي، والجونكينو، وفوكس، ومينوميني، وبلاكفوت، في كندا وفي شمال الولايات المتحدة الأمريكية).

4- مجموعة السيوكس-الكبرى macro-sioux (التي تضم، ضمن غيرها، أسر السيوكس والإيروكيسا، في الجزء الشرقي والأوسط للولايات المتحدة).

[5] مجموعة الهوكا hoka (تضم، ضمن غيرها، أسر اليوو، والبوما، والشاستا، والتلابانيكا، التكيستلاتيكا، في كاليفورنيا والمكسيك أساساً).

[6] مجموعة البينوتي penuti (وتضم، بين غيرها، أسر التشينووك، واليوكوتس، والمايدو، والوينتوم، والميووك-كوستانو، والكالابويا، ولغة الزوني، Zuni، في غرب الولايات المتحدة، وأسرة الميكس-زوكي، والتوتوناكا والمايا، في المكسيك وجواتيمالا، وأسرة الأورو-تشيبايا في بوليفيا).

[7] مجموعة الازتيك-تانو azteca-tano (بأسرتي الكيووا-تانو والأوتو-أزتيكا (اليوتو-أزتيكا)، وتنتمي إلى الأولى اللغات الكيووا في أوكلاهوما، والتيفا، والتيوا، والتووا في نيومكسيكو، وإلى الثانية، التي تمتد من وسط الولايات المتحدة حتى شمال هندوراس، ينتمي الناهواتل الكلاسيكي-المعروف أيضاً باسم اللغة المكسيكية أو الأزتيكية-والحديث، في المكسيك، ولغات هنود الكومانشى والشوشوني في كاليفورنيا وكثير غيرها، من بينها اليوته (أوتي-يوتاه) والبايوتي، والهوبي، والباباجو، والياكي، والتاراهومارا، والهوتيشول، والكورا).

[8] مجموعة الأوتو-مانجي Oto-mangue (بأسر المانجي، والأوتومي، والبويولوكا، والميكستيكا، والتشينانتيكا، والزابوتيكا، في المكسيك وأمريكا الوسطى). والمجموعة الباقية تتركز أساساً في أمريكا الجنوبية، لكنها كذلك تضم أسرة من أمريكا الوسطى.

[9] مجموعة التشيبشا-الكبرىmacro-chibcha (وتضم، ضمن غيرها، أسر الميسوماليا أو المسكيتو سومو-ماتاجالبا، في أمريكا الوسطى، من بنما حتى جواتيمالا، والتشيبشا، في كولومبيا، وبنما، وكوستاريكا، ونيكاراجوا، والوايكا، في جنوب فنزويلا وشمال البرازيل. والبارباكوا، في كولومبيا وإكوادور، والتشوكوفي بنما وكولومبيا، وإكوادور).

وأخيراً، هناك وحدتان ضخمتان ختاميتان هما مجموعتان كبريان، أو بالأحرى، كيانان أكثر اتساعاً من المجموعات وذواتا طابع افتراضي أكثر.

وكلتاهما أمريكية جنوبية تماماً.

[10] المجموعة-الكبرى خي-بانو-كاريب Je-pano-karib (التي تضم المجموعة الكبرى-خي في البرازيل، وفيها بين غيرها، أسر التاكانا-بانو، في البرازيل، وجويانا، وفنزويلا، وكولومبيا، وقديماً، جزر الأنتيل، والويتوتو، في كولومبيا، والبيرو والبرازيل، والماتاكو، في التشاكو الباراجواي والأرجنتين، واللولي-فيليلا-تشاروا، في الأرجنتين، وأقصى جنوب البرازيل وأوروجواي، والهواربي، في جنوب الأرجنتين).

[11] المجموعة الكبرى الإنديزيه-الاستوائية andino ecuatorial (التي تضم أسرة الكتشومارا-التي تضم لغتي الكتشوا والأيمارا، والأيمارا مستخدمة في بوليفيا، بينما الكتشوا واسعة الانتشار في الإكوادور، والبيرو، وبوليفيا، وحتى في شمال الأرجنتين-و، فيها ضمن غيرها، أسر التشون، في باتاجونيا وتييرا دل فويجو، الزابارو، في الإكوادور والبيرو، والتوكانو، في البرازيل، وكولومبيا، والإكوادور والبيرو، الكاتوكينا، في البرازيل، والبونافي، في البرازيل وكولومبيا، والأرواك، في البرازيل، وبوليفيا، والبيرو، وكولومبيا، وفنزويلا، وجويانا، وقديماً في جزر الأنتيل، التي انتقلت منها احدى اللغات إلى هندوراس البريطانية، وهندوراس وجواتيمالا، والتوبي-جواراني، في البرازيل، والأرجنتين، والباراجواي، وبوليفيا، والبيرو، وجويانا الفرنسية، والساموكو، في الباراجواي وبوليفيا، وكولومبيا، وفنزويلا).

رأينا فيما سبق أنه في المنطقة التي أصبحت تشكل أمريكا اللاتينية ظلت تجري عمليات لغوية موحدة بالمعنى الإثنوجرافي. وفي الوقت نفسه كان يجرى فرض اللغات الأوروبية وزرعها، واستمرت هذه العمليات في أكثر من نقطة من المنطقة موضع البحث. وأكثر الأمثلة نمطية هو مثال لغة الجواراني في الباراجواي، التي مازالت تفرض نفسها في زمننا على سكان إقليم التشاكو. وحدثت ظاهرة مماثلة مع لغة الكتشوا، في الجزء الشرقي من البيرو بصفة أساسية، رغم أنها تبدو اليوم في تراجع، بسبب سيادة الإسبانية، هذا التراجع، الذي سبقه توسع في عصور سابقة على الفتح وتالية له، جرى بالتأكيد في المكسيك مع لغتي المايا والناهواتل. وفي شمال شرقي البرازيل، في إقليم هنود الماوبيه، يبدو أن عملية مماثلة تجرى الآن، رغم أنها شبه مجهولة: فلغة التوكانو تفرض نفسها بوصفها لغة عامة أو

شائعة وتوسع من رقعتها، على حساب لغات هندية-أمريكية محلية أخرى في طريقها للزوال.

وفي مجال النقل عن طريق التعليم المدرسي نجد أن السياسة اللغوية لأمريكا اللاتينية سياسة نمطية: ففي غالبية البلدان يجرى فقط تعليم اللغة الرسمية-الإسبانية أو البرتغالية-، وفي بعض البلدان نجد أنه بالتوازي مع تعليم اللغة الرسمية تتم العملية المسماة بمحو الأمية باللغات الهندية. وفي كلتا الحالتين تسود في مجال النقل اللغتان الرسميتان، حيث أن محو الأمية باللغات الهندية كان المفتاح على الدوام لمحو الأمية باللغة الرسمية.

والجدول رقم 1 يبين وضع ما يسمى بحملات وبرامج محو الأمية للكبار[1]. بينما يوضح الجدول رقم 2 التعددية اللغوية الهندية الأمريكية في عناصرها الكمية.

وبصرف النظر عن المحاولات الحالية لمحو الأمية بواسطة اللغات الهندية الأمريكية، فإن بعض هذه اللغات لها أشكال مكتوبة جديرة بالتنويه.

ولا تملك لغة الناهواتل كتابة خاصة بها. ومع الاستعمار نجح التلقين المسيحي في إدخال الحروف اللاتينية. وعن هذا الطريق أمكن جمع كمية هامة من التقاليد الشفوية تضم أبحاثاً في المعارف الأزتيكية حول أكثر الموضوعات تنوعاً، وهي منبع ثمين لتاريخ تلك الحضارة. ومع مسار العملية الاستعمارية، تم التخلي عن هذه الطريقة، وهناك محاولات لاستعادتها في الوقت الحاضر.

أما لغة المايا فيفترض أن لها كتابة هيروغليفية (بالرموز وليس بالحروف)، لم تفك رموزها حتى الآن، مثلما في حالة لغة الكيتشيه. وقد تكرر في حالتها ما حدث مع الناهواتل، وحصلنا بذلك على بحث مسهب حول الدين والعقيدة.

وفي حالة الكتشوا، التي كتبت هي الأخرى بحروف لاتينية، لدينا ميراث من عدد كبير من القصائد والأساطير. وكانت التقاليد المكتوبة أكثر خطأ من البقاء، حيث وصلت حتى الفترة الحرجة عند بداية القرن التاسع عشر. وحينئذ حدث التراجع نفسه ولم تجر محاولات لاستعادتها إلا مؤخراً. وفي البرازيل كان هناك أدب على أساس التلقين المسيحي مصاغ بلغة التوبي-نامبا. إلا أن الوثائق الوحيدة المكتوبة بهذه اللغة بواسطة هندي أمريكي

برازيلي عبارة عن مجموعة من نصف دستة من رسائل فيليبي كامارون إلى زعماء هنود آخرين، يوجه فيها تعليمات ومعلومات بشأن النضال المشترك للبرازيليين، والبرتغاليين والإسبان ضد الهولنديين في الشمال الغربي للبرازيل في القرن السابع عشر.

أما في كتابات الآباء الجزويت في جنوبي أمريكا الجنوبية فقد ازدهر الجواراني، الذي قام الآباء بتعليمه واستخدموه في أعمال ذات طبيعة متنوعة بدءاً من القرن السابع عشر. ومع الاستقلال السياسي للباراجواي، في القرن التاسع عشر، اكتسبت الجوارانية الباراجوايية الشكل الأدبي بصورة حاسمة، رغم أنها تستخدم في أعمال ذات مذاق وجداني في المحل الأول، وتستخدم الإسبانية لأغراض إدارية، ولأغراض نشر المعارف التكنيكية والعلمية.

3- اللغات «الكريولية».

في أمريكا اللاتينية لابد من تسجيل وجود عدة لغات كريولية، لكن رغم ذلك، لا تكاد واحدة منها تتمتع بخصائص اللغة الأساسية.

بهذا الخصوص توجد في أمريكا اللاتينية، في خليج المكسيك وفي الكاريبي، تنويعات كريولية للفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية. وفي لويزيانا يجري الحديث حالياً بثلاث تنويعات من الفرنسية.

وفي جزر الأنتيل هناك بضع لغات كريولية قائمة على أساس الفرنسية، ويمكن فهمها فيما بينها، كما أنها متداخلة مع كريولية لويزيانا وأشهرها لغة هايتي، التي يتحدثها كل سكان هايتي كلغة أم. وتستخدم لغات كريولية فرنسية أخرى في جزر الأنتيل الصغرى.

الدومينيكان، والمارتنيك، الخ، وحتى في ترينيداد وفي جويانا الفرنسية. وفي الجزر الواقعة تحت النفوذ الفرنسي هناك تنويعات محلية للغة الفرنسية التي تعتبر النموذج، والوضع شبيه بوضع هايتي: فحيثما يراد التحقق من التهجية يرجع المتكلمون إلى الفرنسية النموذج، التي تعد بذلك المثال اللغوي رغم أن الكريولية تستخدم في أغراض فنية، وتطعم به الأعمال الأدبية المكتوبة بالفرنسية النموذج. وفي الجزر الداخلة في النفوذ الإنجليزي تتمتع الكريولية بوضع اللهجة patois المحلية، حينما يكون متحدثوها أميين عادة.

ويرفعهم التعليم إلى مستوى الإنجليزية النموذج. وتوجد كذلك عدة لغات كريولية على أساس الإنجليزية في منطقة الكاريبي: في جزر البهاما، وفي جامايكا، وفي جزر الأنتيل الصغرى، مثل الجزر العذراء، وباربادوس، وترينيداد، مثلما في جويانا وفي سورينام (جويانا الهولندية).

4 التواصل الفعال والنضج التعبيري.

فيما يتعلق بتطور البرتغالية النموذج في البرازيل طرحت الفرضية القائلة بأن البرتغالية ظهرت في لحظة محددة، في حالة كريولية تامة بالنسبة للغالبية العظمى من الأفراد المتكلمين بها، مع اختلافات إقليمية. وامتداداتها هي التنويعات المسماة باللهجات في أيامنا هذه، مع اقتراب تدريجي نحو اللغة النموذج. ويمكن إعمال هذه الفرضية بالنسبة لإسبانية أمريكا اللاتينية، بقدر ما بدأت، مثل البرتغالية، في أن تصبح لغة سائدة بين السكان الهسبانو-أمريكيين. فبالنسبة للبرتغالية مثلما بالنسبة للإسبانية ثمة دلائل تبين وجود تبسيطات جوهرية صوتية، وموفورلوجية، وصرفية، وحتى تبسيطات في الكلمات. وعلى أي حال، فإن الظواهر النموذجية يمكن تفسيرها على أنها لاتينية، تصطبغ بميول اللهجات الايبيرية. والمسألة المتصلة بذلك هي تلك المتعلقة بأصول اللهجات: اللهجة الأندلسية لأمريكا الإسبانية، واللهجة الجنوبية لأمريكا البرتغالية. إن طابع الاستعمار والدراسات الحديثة للهجات الأمريكية اللاتينية تميل إلى إلغاء مثل هذه الفرضيات الشمولية، إذ إن هناك سمات لغوية تجعلنا نفترض ظواهر تقارب وتوحيد أكثر من مجرد كونها امتدادات متطورة لحزمة واحدة من الحقائق اللهجية. ومن الهام أن نأخذ في الاعتبار وجود جهد شامل من الجماعات المثقفة الأمريكية اللاتينية من أجل امتلاك أداة تواصل لفظية موحدة. ففي أمريكا اللاتينية-الإسبانية والبرتغالية-تظهر بكثرة منذ مطلع القرن التاسع عشر، أسس نحوية (أجروميات) مرجعية. يعتبر فيها النموذج الأيبيري، الفصيح، هو الأفضل الذي يجب السعي لتحقيقه، وفيها مورست طوال ذلك القرن مراقبة مستمرة للكتابات، وتضاعفت المجادلات حول تصحيح اللغة وتم تعديل النطق وفق النماذج «النقية» الأيبيرية.

وكما رأينا من قبل، وكرد فعل لهذا التيار الموحد، جاءت مع النضج

الأدبي لأوائل القرن العشرين الحركة القومية للغات المسماة «أرجنتينية» و«تشيلية»، و «برازيلية»، إلى آخره.

لكن اتساع آفاق التواصل الإنساني المتبادل، على أساس لفظي، أنتج أخيراً، عند أواسط القرن العشرين، الالتقاء الضروري للخصوصية في إطار العمومية. وأصبحت الأشكال المكتوبة، أو المتكلمة في الإسبانية أو البرتغالية، في أمريكا اللاتينية، توجد حسب غاية التعبير، سواء كانت وفق النموذج الأشمل والأعم، أو وفق نماذج تخصيصية. والإقليمية أو «الخطأ» ذاته يمكن أن يرفعا في الأعمال الأدبية، إلى مرتبة المادة الفنية. إن العمل الأدبي يستوعب، وفق ماهيته، كل تنوع. وهذه الظاهرة اللغوية نجدها في كل لغات الثقافة.

في أعقاب التعددية اللغوية الأصلية والتعددية اللغوية المستمرة والرسوبية التي لا تنفع في التواصل، بين عدد كبير من السكان، تأتي اليوم عملية توحيد لغوي ملحوظة. فيها تسود فقط الإسبانية والبرتغالية، وبشكل جانبي، الفرنسية، في نطاق جغرافي وديموغرافي محدود.

إن أدب أمريكا اللاتينية المعاصر يكتسب مكانة داخل الأدب العالمي. وتبدو هذه الحقيقة إعلانا عن الحيوية البشرية لهذا الجزء من العالم كما تشد من قوى واحدة من اضخم التجمعات السكانية في المستقبل القريب. ولا يبدو أن الأداتين الرئيستين للتواصل-الإسبانية والبرتغالية-تعانيان من خطر الانقراض، بل على العكس، فإنهما تتأكدان وتتسعان بإطراد.

3 التعدد الثقافي

جورج روبرت كولتارد [*]
george Robert Coulthard

1 - إسهامات ثقافية للسكان الأصليين:

من الضروري أن نقرر منذ البداية أن إسهامات السكان الأصليين ما كان لها أن تتم دون توسط اللغة القشتالية، [*1] وكذلك بالنسبة للإسهامات الإفريقية، فلم يكن من الممكن أن تتم وحتى حد معين، دون توسط اللغة الفرنسية أو الإنجليزية، وذلك بالمعنى اللغوي الخالص، إذ لم تكن واحدة من الثقافات الأصلية العظيمة تملك أبجدية. والمخطوطات المصورة لهنود الأزتيك، والزابوتيك، والمايا، إلخ، مع جمالها الفائق، كانت عاجزة عن قص حكايات أو «روايات»، أو تدبيج قصائد، ودرامات، وأغنيات، كانت في حصيلتها تقوم بعمل منشط للذاكرة، وتمثل أحداثاً تاريخية، وأعمال الآلهة، وتواريخ. ماذا كان ما أكدناه من قبل صحيحاً بالنسبة «للأدب»الأصلي، فالأمر كذلك أيضا فيما يتعلق بالإسهام الإفريقي، كما سنرى فيما يلي:

ولحسن الحظ، ففي حالة ثقافة السكان الأصليين، وفي المقام الأول الثقافة الأزتيكية، وثقافة

المايا-كيتشيه، كتمت التاريخ، والميثولوجيا، والأناشيد، والقصائد والمعتقدات الدينية، بلغة الناهواتل nahuatl، ولغة الكيتشيه quiche إلى آخره، ويرجع الفضل في ذلك بدرجة كبيرة إلى جهود القساوسة الذين برز من بينهم الأب برناردينو دي ساهاجون وكانت الطريقة تتلخص في تعليم الأبجدية اللاتينية للمثقفين من السكان الأصليين، وتركهم يكتبون بلغتهم هم ما يعرفونه عن تاريخهم وثقافتهم. وقد قام علماء متجرون بترجمة جزء كبير من هذه الكتابات إلى اللغة القشتالية وإلى غيرها من اللغات، وهكذا نجد لدينا رصيداً ضخما من كل أنواع المادة في مجموعات؛ مثل المخطوط الفلورنسي، ومخطوط مدريد، ومخطوط الأكاديمية الملكية للتاريخ، وأناشيد باللغة المكسيكية إلخ. ويوجد كثير من أصول هذه المخطوطات في دور الكتب الأوروبية والأمريكية الشمالية. أما النصوص في إقليم الإنديز فهي أندر بكثير، لكن كثيرين من الكتاب الخلاسيين، الذين كان آباؤهم يعرفون ويتذكرون الحال قبل الغزو، كرسوا أنفسهم لمهمة رواية التاريخ ووصف معتقدات وعادات التاوانتينسويو Tawantinsuyo، أو إمبراطورية الإنكا. بعد ذلك قام اثنولوجيون هم في نفس الوقت أدباء جيدون، مثل خوسيه ماريا أرجيداش في البيرو وخيسوس لارا في بوليفيا، بتسجيل حكايات وأغنيات، صاغوها في أعمال ذات قيمة أدبية راقية.

أما أول مفسر خلاسي عظيم للواقع قبل كولومبوس في البيرو فهو، بالطبع، الإنكا جارثيلاسودي لافيجا (1539- 1616). فبعد أن تربى مع أمه الهندية في البيرو، قضى كل حياته البالغة في إسبانيا، حيث أصبح إنسانيا بارزاً، وصنع اسما باقياً في الآداب الهسبانية، بترجمته لكتاب محاورات الحب Dialoghi d amore لليون هبريو. ولا شك في أنه في سنوات حياته الأخيرة، وقد أصبح مالكاً لثقافة واسعة ولأسلوب رفيع بهيج، أحس بدافع لكتابة الشروح الملكية، الذي ظهر جزؤه الأول عام 1609. ربما أحس بالخجل من أثقال الهمجية، والجهل، والتوحش التي كان كثير من الأسبان يهيلونها على قومه، وأراد التقليل من الاحتقار الذي كان غالبية الإسبان يظهرونه تجاه الهنود، وربما أضفى الطابع المثالي على ثقافة الإنكا عندما وصفها وذلك في جهاده لإنقاذها من وصمة الهمجية والدونية. ويكتب الكاتب الإسباني العظيم، مارثلينو منيندث أي بيلايو، عن هذا العمل: «الشروح

الملكية ليست نصوصاً تاريخية، بل إنها رواية طوباوية مثل رواية توماس مور، ومثل مدينة الشمس لكامبانيلا، ومثل أوقيانوسة Oceana لهاريختون؛ إنها حلم إمبراطورية أبوية محكومة بأغنية من الحرير. ولتحقيق مثل هذا الأثر الدائم، يلزم توفر قوة خيال ارفع بكثير من قوة الخيال المبتذلة، والمؤكد أنها كانت بالغة القوة لدى جارثيلاسو، بقدر ما كان تمييزه النقدي ناقصاً»[1]. لكن هذه الإدانة للعمل التاريخي تقر أيضاً بالطابع الأدبي أساساً له، ذلك الطابع الذي حفظ الاهتمام به منذ الترجمات الفرنسية الأولى حتى لوى بودان.

إن الشروح هي، بالفعل، إعادة خلق خيالي لدولة الإنكا، يضع في اعتباره حقائق اقتصادية، وسياسية، و اعتبارات لغوية، وجغرافية، ومناخية، كل ذلك فستحضر بنظام في تأريخ إنساني النزعة، وهو المنهج الذي كان يسمح باستخدام الخيال وفن القص بهدف ألا يبتعد الناتج كثيراً عن الواقع وعن المصداقية. لكنه دون شك يعكس في جانبه الآخر اهتمامات أدب ما بعد النهضة في عصر ذهبي، فليس تاريخا دقيقا وحقيقيا (رغم أن هذا كان يمكن أن يكون صحيحاً)، لكن نسيج الخيال بالحقائق والرؤية والواقع أنتج عملاً رائعاً.

في سبع مقالات حول تفسير واقع البيرو (1928) كتب خوسيه كارلوس مارياتيجي Mariategui حقيقة ظاهرة عندما قال: «إن أدبا للسكان الأصليين، إذا وجب أن يأتي، فسوف يأتي في حينه. حين يبلغ الهنود أنفسهم درجة أن ينتجوه». ورغم ذلك ليس بوسع المرء إلا أن يتساءل ألم يتحقق هذا الشرط بعد، إذا لم يكن في شخص جارثيلاسو دي فيجا. فعلى الأقل في فيليبي جوامان بوما دي أيالا بكتابة Primer nueva coronica y buen gobierno المدونة الأولى الجديدة والحكم الصالح (المكتوب بين عامي 1613 و 1614). كلاهما كان خلاسياً، بالتأكيد، لكنهما عندما يتحدثان عن ثقافتهما وعن ماضيهما، وفي حالة جوامان بوما، عن الحاضر، يتحدثان كهنديين. وينتقد راؤول بوراس بارينتشيا، جوامان بوما بسبب «ثقافته المبتذلة»، لكن يبدو أنه يعترف به كهندي: «ثمة لديه نغمة أصيلة للألم والاحتجاج؟ مستمدة من وضع الهندي البائس من الورش، وفي المناجم وفي القرى الهندية نفسها الخاضعة لكل أشكال الطغيان» [2] هكذا يعترف الهندي أيضا حتى في أسلوبه: «أنه

منهج حرفة البناء لدى الإنكا منقولاً إلى التقويم». إلا أن من الخطأ التشديد على الثقافة المبتذلة لجوامان بوما. ففي هذا «الخليط الوحشي»، كما يسميه بوراس بارينتشيا، نجد كل شيء: التكرار، والافتقار إلى الوضوح أحياناً، وتسلسلا زمنياً لا يصدق، لكنا نجد في الوقت نفسه إثارة لأجواء ما قبل الإنكا غنية في ألوانها وفي رقتها، ونقدا لاذعاً للسلوك المنافق للأسبان، بل حتى صورة أولى لما كان اليخو كاربنتييه يسميه «الواقع الرائع»، الذي اكتشفه في هايتي ليجد فيما بعد أن كل تاريخ أمريكا مشبع بهذا العنصر. والدة أول ملوك الإنكا، مانكوكاباك، مثلا التي كانت تحدث الشياطين، وتجعل الصخور، والأشجار، والجبال، والبحيرات تتكلم، وتجيب على أسئلتها؟ والسحرة الذين عرفوا كيف يتنبئون بموت ملوك قشتالة، وغير ذلك من الأحداث في العالم كله. ووصفه للكوري-كانتشا، Cori-Cancha خلال تقديم التضحيات، والشمس تلمع فوق ذهب المعبد، وأقواس قزح تتشكل من نفس جموع الهنود في برد شروق مدينة كوشكو، كل ذلك عمل رائع لخيال جوامان بوما، الذي لم يكن قد شهد هذا الاحتفال، رغم أن من المحتمل جدا أن يكون بعض الهنود العجائز الذين يتذكرونه قد وصفوه له. ولا تنقصه الدعابة كذلك، حين يحكي كيف أن إسبانيا ظامئا للذهب قد تخفى في زي إنكا، وجعلهم ينقلونه على محفة خلال قرية، وهو يطلب ذهباً وفضة، لكن الهنود عند رؤيتهم إنكا ملتحياً فروا فزعين!

كذلك سجل جوامان بوما عدة أغنيات بلغتي الكتشوا والأيمارا، ترجمها عدة مؤلفين، وتشكل جزءاً من الأدب الشفهي للفترة قبل-الهسبانية. وتوجد لهذه الأغنيات نسخ متعددة لكننا اخترنا ترجمتين، قام بهما خيسوس لارا، هما بالأحرى إعادة خلق لتلك الأغنيات:

يا سيد الوجود، يا فيراكوتشا
أيها الإله الحاضر دوماً،
القاضي الكامن في كل شيء.
الرب الذي يقضي ويحكم.
والذي يخلق بمجرد النطق:
«كن رجلاً، كوني امرأة».
فليحيا حراً وفي سلام

من وضعته
وربيته.
أين أنت؟ في الخارج
أو في الداخل، في السحابة
أم في الظل؟ إلخ.[3]

هذه القصيدة على وجه الخصوص تكتسب دلالة مأساوية، إذا سلمنا حسب قول جوامان بوما، بأن الهنود، الذين ينحدرون من صلب نوح Noe، قد نسوا كل ما يتصل بالرب، رغم أنهم «بالظل الضئيل» من المعرفة التي لديهم يعرفون أنه موجود، لكن، هذا الشعب الحزين، ظل يجول بإحساس من الوحشة والعذاب يريد أن يعرف من هو الرب وأين هو؟ وفي أحد رسومه يرسم هنديا راكعاً يسأل: «Pachacamac, Maypicanqui> (يا خالق العالم، أين أنت؟) وطبقاً لما يقوله: كان هنود الإنكا هم الذين جلبوا عبادة وتقديم الشيطان، وفي إحدى اغنيات الحب، وهي خاراي آراوي Jaray arawi، أي أغنية غياب، ثمة الم عميق، كثير الشبه في النغمة والصور بالأغنيات المعاصرة للكتشوا. البعض يغنونها بالإسبانية، لكن الأسلوب والشعور متماثلان:

الشقاء، يا مليكتي.
هل يفصلنا؟
الضراء، يا أميرتي،
هل تباعدنا؟
لو كنت زهرة«تشنشركوما»
يا جميلتي،
لحملتك
في صدري وفي زهرية قلبي.
لكنك وهم، مثل
مرآة الماء.
مثل مرآة الماء، تختفين
أمام ناظري
أتمضين، يا محبوبتي، دون أن يدوم حبنا

يوماً واحداً؟، إلخ «4».

وفضلا عن الإسهامات التاريخية-الأدبية مثل إسهامات جارثيلاسو دي لا فيجا، أو جوامان بوما دي أيالا، توجد قطع درامية حول موضوعات تخص السكان الأصليين مكتوبة بلغة الكتشوا. ولسوء الحظ ضاعت أسماء المؤلفين، وتوجد نسخ مختلفة من بعضها. ورغم ذلك، ورغم أن إمبراطورية الإنكا لم تعرف المسرح من الطراز الإغريقي أومن طراز العصر الذهبي الإسباني يبدو مؤكداً وجود عروض مسرحية، مقاطع من حياة الآلهة، والملوك، وما إلى ذلك، بمصاحبة الموسيقى أو الرقص، أو بدونهما علاوة على ذلك، فإن مفهوم المسرح شديد الإتساع مثل مفهوم الرواية. وسأكتفي بذكر عملين من الواضح أنهما قد ألفا وكتبا بعد الغزو، لكن الموضوعات، والحساسية، واللغة (حتى في الترخمية الإسبانية) تشهد على واقع مختلف، غير أوروبي.

في أبو أولانتاي Apu Ollantay نجد أن الموضوع هندي تماماً. ويعالج موضوع إغواء جنرال في الجيش، هو أونتاي، لإحدى بنات الإنكا. يود الجنرال الزواج من الأميرة التي حملت، لكن الإنكا يرفض طلبه باحتقار، فعائلة الإنكا، كما هو معروف، كانت طائفة مغلقة. واولانتاي، رغم أنه جندي عظيم، لا يحمل دما ملكيا. ولما ملأه الحقد، تمرد وخلال أعوام شن الحرب على الإنكا، جاعلاً من نفسه على هذا النحو مجرما مزدوجا طبقاً لقوانين الإنكا. وحين يهزم، في النهاية، يمثل أمام الإنكا الجديد توباخ يوبانكي، منتظراً الحكم بالموت. لكن المفاجأة أن هذا الأخير لا يكتفي بالعفو عنه، بل يعينه حاكما لأنتيسويو ويسلمه كوسى كويلور لتكون زوجته. يبدو الختام غير متوقع إذا أخذنا في الاعتبار قسوة قوانين الإنكا، فهو يستحق الموت لأنه لوث الدم الملكي ولأنه تمرد على الإنكا. لكن خيسوس لارا يؤكد أن الختام متوقع كوسيلة درامية، فكما يقول جارثيلاسو، كلف رب الشمس أبناءه أن يعاملوا الشعب «ببر، ورحمة وسماحة»، وهذا الختام يظهر للجمهور أن بإمكان الإنكا أن يتصرف كأب رحيم. (في النسخة الأرجنتينية التي وضعها ريكاردو روخاس، يأمر الإنكا بقتل أولانتاي، ويدفن ابنته، لكن روخاس كانت لديه مقولة يريد توضيحها باستخدام أسطورة الإنكا).

القطعة الأخرى التي سنذكرها هي مأساة موت أنا والبا التي يتضح

منها شعور بالكارثة التي لا يمكن تجنبها. وتحكي هذه القطعة بشكل درامي أحلام ومخاوف أتاوالبا، ووصول الإسبان، وموت أتاوالبا وتدمير إمبراطوريته. والملمح الغريب هو أن الإسبان لا يتكلمون، بل يحركون شفاههم فقط. ويقوم فيلبيو، وهو خلاسي، بترجمة ما يقولونه، بعبارات فاحشة، محتقرة، ومهينة، ويظل القارئ مندهشاً لتسليم أتاوالبا المطلق لقدره. إذ يبدو أنه يسلم نفسه له بعجز مطلق؛ إلا أن المعروف أن أتاوالبا كان محارباً عظيماً، ورجل فعل. هل يثقل عليه شعور بالذنب لأنه أمر باغتيال الإنكا الحقيقي، هواسكار، وبمذبحة كل عائلة أبيه، هواينا كاباك؟ (حتى جارثيلاسو، وهو الذي يضفي الطابع المثالي عموماً على الإنكا، يصف فعله بأن قسوة اتاوالبا كانت أعظم وأشد تعطشاً لدمه ذاته من العثمانيين). لو كان الأمر كذلك، فليس ثمة. أدق إشارة إلى مثل هذا الشعور بالذنب. وربما كان الأرجح أن المؤلف، كما في الكتب التنبؤية لتشالام بالأم، والمكتوبة بعد كارثة الغزو، يبرز حتمية ما حدث فعلاً. وقد استخدم خيسوس لارا نسخة تشايانتا التي تبدو له أشد النسخ أصالة والتي تتضمن، إضافة إلى ذلك، مقاطع شعرية ذات طابع إنديزي بارز، مثل:

يا أيائل القفار،
يا نسور الكندور الشاهقة التحليق
أيتها الأنهار والصخور.
تعالوا وابكوا معنا.
فأبانا وسيدنا الإنكا
قد تركنا وحدنا.
غارقين في أسى عميق.
عن أي ظل سنبحث
ولمن سنلجأ؟
أي استشهاد سنحيا
وفي أي دموع سأغرق أنفسنا؟
أتاوالبا، يا مليكي الإنكا،
ربما وجب أن نحتمي
في أحشاء الأرض. [5]

لم نُضَمن هنا ما يطلق عليها اسم روايات السكان الأصليين-Novelas In digenistas، مثل جنس من البرونز (1919) للبوليفي الشيبس أرجيداس Arguedas، وهو اسيبونجو Huasipungo (1934) أو هوايرانا موشكاس (1947) للاكوادوري خورخي ايكاثا Icaza، والعالم ضيق وغريب (1940) للبيروي ثيرو أليجريا، وذلك لأنها، رغم معالجتها لمشكلة الهندي ووصفها للعادات والغيبيات، هي في أعماقها روايات احتجاج اجتماعي، ولا تعكس سوى القليل من ثقافة السكان الأصليين بالمعنى الأدبي، ورغم ذلك يجب إجراء استثناء بالنسبة للبيروي خوسيه ماريا ارجيداس. فرغم أنه ليس هنديا نقياً، فقد تربى في جبال البيرو بين الهنود وهو ثنائي اللغة في الإسبانية ولغة الكتشوا. لم يشعر بالارتياح تجاه التعبير الأدبي بالإسبانية عند تفسير مشاعر الهنود، التي يجري التعبير عنها بالكتشوا، وهكذا شرع في المهمة البالغة الصعوبة لإيجاد طريقة لترجمة واقع الخصوصية الهندية إلى اللغة القشتالية. وقد حل المشكلة بثلاث طرائق: استخدم العديد من كلمات الأغاني الكتشوا، التي ترجمها، وجعل شخصياته الهندية تتكلم بالإسبانية، لكن بانعطافات واستعارات مأخوذة مباشرة من الكتشوا، واعطى الشخصيات الهندية قانوناً أخلاقيا يرجع إلى فترة ما قبل الأسبان. ويخطئ القارئ خطأً بالغاً إن أغفل الأغنيات، فهي جميلة جدا، ومعبرة جدا، ويعرف أرجيداس كيف يضعها في موضعها ببراعة تعكس أستاذيته الأدبية. مثلا، حين يودع أر نستو، الشخصية الرئيسة في (الأنهار العميقة (1958))، أصدقاءه الهنود، ليمضي إلى العالم الغريب في كلية أباناكاي، يغنون له:

لا تنس؟ يا صغيري
لا تنس.
أيها التل الأبيض
اجعله يعود.
يا ماء الجبل، يا ينبوع السهل،
أيها الصقر، احمله فوق جناحيك
واجعله يعود.
أيها الجليد الكثيف، يا أبا الجليد،
لا تؤذه في الطريق.

أيتها الريح السيئة، لا تلمسيه.
يا أمطار العاصفة.
لا تقربيه
لا، أيتها الهاوية، أيتها الهاوية الفظيعة،
لا تباغتيه.
يا بني،
عليك أن تعود
عليك أن تعود.

وفي رواية (كل الدماء) (1964) تعبر شخصية روندون ويلكا الجذابة عن أخلاقياتها بانعطافات خاصة بالكتشوا. «أنت سيد سكير! وأنا معافى. أنا أكسب النقود بعملي ليس أكثر، النقود الأخرى لعنة من الرب، تجعل دودة قبيحة تنمو في النخاع، وكذلك في الدم». ويرد على هندي آخر، يحدثه بتهكم وقح قائلا «لا أحد نظيف»، بقوله: «لا أحد؟ يا كارهوامايو. إذا ألقوا القذارة فوق رأسك فلست مذنباً. أما إذا غذيت الجسد، طموح روحك، فإنك أنت ذاتك إذن، فإنك أنت ذاتك قذر». ألا يذكرنا هذا بنصائح ألانكا روكا عند جارثيلاسو: «الحسد دودة تنهش وتفني أحشاء الحسود»، و«من يحسد الأخيار يستخلص منهم سوءا لنفسه، كما يفعل العنكبوت باستخلاص السم». إن الأمر هنا، كما يكتب ألبرتواسكوبار بصواب حقاً، هو أمر «الدعوة إلى الاعتراف في طرائق تعبير الكتشوا، بنمط وجود، بملامح فهم للواقع وتسمية له» [6].

في المكسيك، كما في البيرو، ولد الاهتمام بما يخص السكان الأصليين لا العقود الأولى للقرن العشرين كجزء من حركة قومية وسياسية في آن واحد. ورغم أن مانويل جاميو مفكر أقل أهمية من البيرواني خوسيه كارلوس مارياتيجي، فإنه قد أوضح، في بعض المقالات المجموعة تحت عنوان صياغة الوطن (1916)، بعض الأفكار الأساسية. وهو يؤكد، بين ما يؤكده، أن جمهور الشعب المكسيكي لا يحس بالفن الأوروبي الذي فرضته البورجوازية ذات النزوع الأجنبي، وأنه «يجب أن نصوغ لأنفسنا، ولو مؤقتاً، روحاً هندية»، وأنه بالإضافة إلى إعادة تقييم الفنون التشكيلية الهندية من الضروري «نشر النتاجات الأدبية القليلة من أصل ما قبل الإسباني وهي اليوم شبه

ضائعة في المتاحف ودور الكتب المتربة، لأنها تكتسب أهمية أساسية لمستقبلنا الأدبي».

لجهد النشر هذا، الذي أوصى به جاميو، كرس عالمان مكسيكيان كبيران وهما: الأب آنخل ماريا جاريباي ك. Garibay K في كتابه تاريخ الأدب الناهواتلHistoria de Literatura nahuatl, Leon-Portilla (المكسيك، 1953)، وميجيل ليون-بورتيا في فلسطة الناهواتل، ودراسة في مصادرها La filosofia nahuatl estudida en sus fuentes (المكسيك، 1956). ولم يقصر هذان الكاتبان نفسيهما على عمليهما الأساسيين؟ فقد كتبا، علاوة على ذلك، عدة كتب من الترجمات والتفسيرات تضم الأدب، والفكر الأزيتكي إلى التيار العام للثقافة المكسيكية. وكلاهما يؤكد القيمة الأدبية للأدب والفكر الأزتيكيين، ويقارنهما بأفضل ما في آداب الثقافات الأخرى. فجاريباي، على سبيل المثال، في كتابه الشعر الغنائي الأزتيكي (المكسيك 1937)، يعلن أنه قد اقترب من أدب المكسيكيين القدماء بنفس «التعطش إلى الجمال» الذي دفعه إلى دراساته للأدب الإغريقي والعبري، وفي رؤية المهزومين (المكسيك 1959)، وهو لوحة شديدة الكمال للغزو من وجهة نظر السكان الأصليين تقوم على نصوص أزتيكية: «ليس من المبالغة التأكيد أن بهذه الروايات الهندية مقاطع ذات درامية يمكن مقارنتها بالملاحم الكلاسيكية العظيمة. فإذا كان هو ميروس في الإلياذة قد ترك لنا تذكار مشاهد من أشد الواقعية التراجيدية حياة، فإن المؤلفين-من السكان الأقدمين قد عرفوا هم كذلك كيف يستحضرون لحظات درامية للغزو» الأوروبي.

وفي فلسفة الناهواتل، يؤكد ليون-بورتيا أنه كان ثمة فلسفة حقيقية بين «التلالاتينيمه» «<tlalatinime»، وهم المفكرون المكسيكيون، إذا كان من المقبول أن تكون فلسفة ما ميتافيزيقية، وغير-نسقية، وأدبية. وتتكون هذه الفلسفة من الإقرار بزوال الكون، لكن بطريقة التعرف على ما هو حقيقي من خلال الشعر وعبادة الجمال (inxotitl, incuicatl)، إنها فلسفة الأناشيد والزهور وهي «مفهوم ربما كان حقيقياً، في جوهره، لعالم بالغ التمزق مثل عالمنا». وجوهر هذه الفلسفة، الذي هو نوع من اللذة المعذبة، ينبض في هذه القصيدة:

أحقاً نحيا على الأرض؟

لن نبقى على الأرض للأبد: إنها مجرد هنيهة ها هنا.

حتى الخشب يتحطم،
حتى الذهب ينكسر،
وريش الكتزال [(*2)] يُنتزع،
لن نبقى على الأرض للأبد: إنها مجرد هنيهة ها هنا [(7)].

وفي القصيدة الجميلة، التي ضمنها الأب جاريباي في الشعر الغنائي الازتيكي:

ماذا سيفعل قلبي؟
ربما جئت إلى الأرض عبثاً؟
هل سأمضي بطريقة أخرى
غير الأزهار التي تفنى؟
ألن يتبقى من شهرتي شيء
يبقى على نحو ما؟
ألن أُخلف في الأرض شيئاً
حين أمضي؟
أزهار على الأقل، أناشيد على الأقل.
ماذا سيفعل قلبي؟
ربما جئت إلى الأرض عبثاً؟

والنصوص يمكن ترجمتها على أنحاء عديدة، لكن، وكما يؤكد الأب جاريباي، «هل انتهت النسخ المختلفة لهوراس، أو لترجمات المزامير، ولسنا نعطي هنا سوى مثالين؟» إن أهمية هذين المؤلفين تقوم، بالطبع، على أعمالهما الأساسية، ذات التبحر العميق، لكنهما في نفس الوقت استطاعا القيام بتعميمها بنشرهما ترجماتهما، في كتب متاحة للقارئ المتوسط وتوجد الآن طبعات عديدة من رؤية المهزومين ومن أدب الأزتيك (مختارات مطبوعة عام 1964) في عمل في متناول أي قارئ.

وبالإضافة إلى رؤية المهزومين وفلسفة الناهواتل نشرليون-بورتيا عملاً رائعاً، هو ثلاثة عشر شاعراً من عالم الأزتيك (1967)، يشتمل على قصائد طويلة لعدد من الشعراء المكسيك قبل-الإسبان، من نتزاهوالكويوتل (Netzahualcoyotl) وغيرهم، أسماؤهم مجهولة.

ولا تستنفد ترجمات الناهواتل حتى جزءاً من نبع الأدب الأصلي الشديد

الثراء لمنطقة ميسو-أمريكا حيث خرجت روائع حقيقية من إقليم المايا-كيتشيه (يوكاتان، وتشياباس، وجواتيمالا).

أما البوبول فوه Popol vuh، المعروف والمترجم منذ أوائل القرن الثامن عشر (كانت أول ترجمة هي التي قام بها القس الإسباني ب. فرنسيسكو خيمينس)، فقد بلغ مبلغ أن يكون إحدى كلاسيكيات أمريكا. ورغم كونه كتابا دينيا، يحكي أصل الإنسان وأعمال الآلهة وأشباه الآلهة، فإن في الممكن قراءته كرواية. وبمعنى واسع جدا فإنه واحدة من الروايات العظيمة لأمريكا، وربما للعالم. إذ أنه يقص بخيال متحرر من كل قيد منطقي (ويلعب السحر دوراً أولياً في الكتاب) آثام وحيل هونافو Hunaphu وكشبالنكي Xbalenque لتدمير فوكوب-كاكيكش Vucub-Caquix الببغاء الغريب الخيلاء، أو للسخرية من أصحاب كشيبالبا Xibalba وهو الجحيم. وإذا قلنا إن به شيئا من ألف ليلة وليلة، أو من أليس في بلاد العجائب، أو من الرواية الصينية مونو لووشن جن، فسوف تكون لدى القارئ فكرة عن نوع هذا الكتاب. والنسخة المقروءة أكثر من غيرها في أيامنا هي نسخة أدريان رثينوس، لعام 1947، وقد ظهرت منها طبعات تالية كثيرة.

وأما كتاب الكتب لتشيلام بالام Ei Libro de los libros de Chilam Balam فذو طابع أقل أدبية، لكن به، رغم ذلك، مقاطع حية، وقوية وحتى شاعرية، مثل المقطع التالي من تشيلام بالام تشومايل. :Chilam Balam de Chumayel

«كانوا حكماء. لم يكن ثمة خطيئة حينئذ. كانوا مكرسين تكريساً مقدساً. عاشوا مُمتَدَحين. لم يكن ثمة مرض حينئذ؛ لم يكن ثمة ألم في العظام، ولا حُمى بهم، ولا جُدَري، ولا احتراق في الصدر، ولا ألم في البطن، ولا سُل. كان جسدهم حينئذ منتصباً تماما» لم يكن هكذا ما فعل الدزول dZules حين وصلوا إلى هنا. هم علموا الخوف، وأتوا ليذبلوا الأزهار. حتى تحيا زهرتهم، آذوا وامتصوا زهرة الآخرين.

«لم يكن ثمة علم سام، لم يكن ثمة لغة مقدسة، ولا معرفة سماوية لدى بدائل الآلهة الذين وصلوا إلى هنا. إخصاء الشمس! هذا ما جاء يفعله هنا الأجانب. وها قد بقى هنا أبناء أبنائهم وسط الشعب، وهؤلاء يتلقون مرارته»[(8)]. وفي ترجمته لـ كتاب أناشيد تزينبالشيه Libro de los Cantares de Dzitbalche (المكسيك، 1965)، يقدم ألفريدو باريرا باسكث قصائد رائعة الجمال، لا

تشبه أي شعر أوروبي. هكذا نجد الكاي-نيكته Kay-Nicte، أو نشيد الأزهار (يجب أن نضع في الاعتبار أنه، بين المايا مثلما بين المكسيكيين، كانت الزهرة وثيقة الصلة بالجنس وبالخصوبة):

لقد وصلنا إلى داخل
قلب الغابة حيث
لا يرى أحد
ما جئنا نفعله.
لقد أحضرنا زهرة تاج الريش
زهرة التشوكوم، زهرة
الياسمين البري، زهرة...
جلبنا الراتنج وقصبة الشراع الصغير،
وكنا درع السلحفاة البرية.
وكذلك المسحوق الجديد للكلس
الصلد وخيط
القطن الجديد للحياكة؛ واليقطينة
الجديدة
وحَجَر الزناد الكبير الناعم،
والمثقال الجديد؛
وشغل الحياكة الجديد،
وهدية الديك الرومي؛
حذاء جديداً.
كله جديد في جديد،
حتى الشرائط
التي تربط شعورنا
حتى نلمس النيلوفر،
كذلك صَدَفة
النفخ (وأستاذتنا) العجوز. نعم، نعم
ها نحن في قلب الغابة،
على حافة البركة المحفورة في الصخر.

في انتظار
أن تبزع النجمة
الجميلة التي تُصعدُ الدخان
فوق الغابة. انزعن
أثوابكن، احللن
شعوركن؛
إبقين مثلما
أتيتن
إلى هذا العالم،
أيتها العذراوات، والنسوة الشابات...

وعلينا أن نضيف أن كثيرين من الكتاب قد أفادوا من عمل مؤلفين من أمثال جاريباي Garibay، وليون Portilla، Leon، وألفوتسو كاسو Caso، في إبداعاتهم الخاصة، ولنذكر الإقليم الأكثر شفافية، لكارلوس فوينتس، وكواوتيموك، حياة ثقافة وموتها، لإكتور بيريث مارتينث، والجوائز، للأرجنتيني خوليو كورتاثار، الذي أستلهم عدة إبداعات لآلهة المايا في واحد من أكثر المقاطع تأثيراً في روايته. كذلك لا يجب نسيان عملين لميجل آنخك استورياس، هما (أساطير جواتيمالا،) عن جواكامايو والشمس، وهو خلق لأسطورة ذات مدى عالمي، و (رجال من ذرة) حيث يتبدى الواقعي العجيب أو الواقعية السحرية، كما يسميها سيمور منتون، كحضور ملموس، مقلق وبهيج.

2- إسهامات ثقافية أفريقية

إذا كان مارياتيجي Mariategui قد قال إن أدباً للسكان الأصليين لن يأتي إلا حين يكون الهنود أنفسهم في شروط تسمح بإنتاجه، فقد كان بإمكانه أن يبدي الملاحظة بقدر أكبر من الصحة بالنسبة للإسهام الإفريقي في أدب أمريكا. وتظهر موضوعة الزنجي في العقد الأول من القرن التاسع عشر وذلك في الروايات المناهضة للعبودية في كوبا. والأولى، وهي (فرنثيسكو، لأنسمو سوارث روميرو، التي نشرتها جمعية مناهضة العبودية في لندن (بالإنجليزية) عام 1840، وبالإسبانية في نيويورك عام 1885، كتبت

لتثير شعوراً من النفور من فظائع العبودية. ويستحق مؤلفها، كما يكتب خوسيه أنطونيو بورتووندو، «الفضل الذي لا ينكر لكونه هو الذي نبه، بأكثر الصور حدة في زمنه، إلى الثروة الشعرية المخبوءة من الأغنيات الشعبية للزنوج والفلاحين، ذلك الكنز الكامن في الفلكلور الكوبي من الرقصات والتقاليد، وأغاني الأرض، ومن الإيقاعات المنقولة من أفريقيا»[(9)]. ويكتب سوارث روميرو أشياء من قبيل: «الطبل، بالنسبة للجنس الزنجي، وكذلك بالنسبة للكريول[(*3)] الذين يتربون معهم، هو شيء يسكرهم، ويعصر أرواحهم، فحين يسمعونه يبدو وكأنهم في السماء. لكن هناك إيقاعات لا تتغير، لأنها ألفت هناك في أفريقيا وجاءت مع جنس الزنوج. الشيء الغريب هو أنهم لا ينسون أبداً: يأتون صغاراً، وتمر أعوام وأعوام، وبعدها، حين لا يعودون يصلحون سوى حفراء، يوقعونها وحدهم في كوخ يملؤه الرماد وهم يتدفئون بالنار التي تشتعل أمامهم، يتذكرون وطنهم وقد قاربوا القبر». هل نحن هنا أمام شيء آخر خلاف الطابع المحلي الذي ربما كان الإحساس به عميقاً، لكنه في نهاية المطاف طابع محلي؟ ورواية ثيريلو بيابردى العظيمة، ثيثيليا بالدس، التي ظهر منها جزء عام 1839، لكنها لم تنشر كاملة حتى عام 1882 في نيويورك، تتناول كذلك الموضوعة الزنجية بعمق، حيث تتعمق في نفسية الزنجي، والخلاسي، وصاحب العبيد، وتحتوي على بذرة، غير مصاغة، لفكرة سيزير: «colonisation est chosification الاستعمار هو تشيوء) لكن هل يمكن الحديث بالنسبة لهذه الروايات عن «إسهام إفريقي»؟ إنها روايات كتبها بيض مهمومون بوضع الزنجي في كوبا. والأمر على هذا النحو حتى في رواية فرنثيسكو لأنطونيو ثامبرانا (سانيتاجو دي تشيلي، 1873)، التي يبدو فيها أن المؤلف يفهم عقلية الزنجي ببراعة أكبر من سوارث روميرو، حيث لم يعد الأمر مجرد جعل شخصياته، الزنوج ذوي النفسيات البيض، ضحايا لنظام ظالم. فالزنجي بالنسبة لثامبرانا هو كائن بدائي، ولا يجب أن ننسى أنه بعدها بعدة سنوات كان على أنصار «الزنوجة» الاعتراف بالبدائية باعتبارها سمة إيجابية. يكتب ثامبرانا: «الإنسان المتحضر يفهم بالكاد نظاماً معيناً للأفكار، وللمشاعر التي هي في أغلبها مصطنعة، وتأخذ في الوهن فيما يعتمد تماماً على الطبيعة. قارن، فيما يتعلق بالعبد، فكرة الحضارة بالوجود القح في الغابة، واحكم إذن أن الزنجي قد خرج رابحاً

في المقارنة. لكن الزنجي يحب ما تحتقرونه أنتم: غابته وموسيقاه الخشنة، وعاداته البدائية. تأكدوا أنه سعيد، كونوا بليغين وعاقلين: فقلبه يحدثه بشيء آخر مختلف تماما». هذه الأفكار، كما أشرنا، هي بالضبط الأفكار التي ستدعو إليها «الزنوجة» بطريقة شبه عقائدية حين يصوغها الأنتيليون المتحدثون بالفرنسية، باعتبارها مفهوماً، بعد ذلك بنحو ستين عاماً.

هل بالإمكان قبول محتوى هذا الأدب وأسلوبه باعتبارهما إسهامات ثقافية إفريقية، أم أن منا لأصوب رفضهما تماماً؟ الأمر هنا، كما ذكرنا، يتعلق بالموضوعة الزنجية، لكنها ليست مكتوبة من جانب زنوج أو خلاسيين، ورغم وجود أوصاف للرقص، والاحتفالات، والمواقف الزنجية، فهي جميعها مرئية من الخارج. ورغم ذلك، فإن تضمينها في هذا الفصل ربما يكون مبرراً، حيث أن انشغالاً بهذا الإصرار يمكن أن يكون قد أفاد في تمهيد الأرض لأدب مشبع بجوهر إفريقي أصيل. لقد وجدت الإفريقية، إذا استخدمنا مصطلحاً لفرناندو أورتيث، في مناطق معينة من أمريكا، وبالأخص في جزر الأنتيل المتحدثة بالإسبانية، والفرنسية، والإنجليزية، لكنها وجدت على مستوى شعبي تماماً. وهذا العالم المركب-من الطقوس الدينية، والفودو، والعادات، والمعتقدات والأغاني والرقصات-لم يصادف تعبيراً أدبياً، بل وصف فقط. وبفضل أعمال فرناندو أورتيث، (وهي الزنوج السحرة، عام 1906، و الزنوج العبيد عام 1916، ومعجم التعبيرات الافرو-كوبية عام 1924)، فإن وجود هذا العالم المغمور، الذي رأى بعض الناس لمحة منه، لكنه غير معروف للكثيرين بدأ لدرجة كبيرة في إثارة اهتمام عديد من الأنتيليين، الذين هم في غالبيتهم كوبيون. وقد أخذوا في فحص إمكانات استخدام هذا الفن الشعبي، وفي عام 1928، «بدأت الطبول تدوي في الشعر الغنائي الكوبي»، كما كتب أورتيث نفسه-Re) (26. vista Bimestre Cubana, vol xxxv11, 1936. p والإشارة هنا إلى أعمال مثل راقصة الرومبا لخوسية ث. تاليت Tallet وابتهالات النيانيا لأليخوكاربنتييه. لكن في كتب نيكولاس جيين الثلاثة-(دوافع الصوت) (1935)، و (سونجورا كوسونجو) (1931)، و (قبل كل شيء الوست إنديز ليميتد) (1934)-نجد الصوت الأفرو-كوبي الأصيل. نجد في شعر جيين لهذه الفترة إيقاعات من موسيقا. زنوج كوبا، وكلمات من أناشيد اليوروبا yoruba، كما نجد دعابة ووجدانية، كل ذلك

مكتوب ومحسوس من داخله. و (موال الجدين)، و (موال عفريت النهر)، و (قصيدة سنسيمايو) الشهيرة، هي قصائد أفريقية كوبية أصيلة فيما يتصل بالتعبير وبالمحتوى، وكذلك قصائد مثل العاج الملكي، أو آكانا، وأبيات مثل:

<Arara cuevano avara sabalu>

أو : «Ay, acana con acana con acana>

أو: كنت سائراً في طريق
حين صادفت الموت.
- ياصديقي-صاح بي الموت
لكنني لم أجبه،
لكنني لم أجبه،
نظرت إلى الموت فقط،
لكنني لم أجبه. [15]

والتكنيك هنا إفريقي تماماً، فالأغنية في أجزاء عديدة من غرب إفريقيا هي أغنية تكرارية بتنويعات بسيطة داخل التكرارات. وهكذا أيضاً أغنية اليوروبا في كوبا باللغة الإفريقية أو الإسبانية. ونفس الظاهرة تلاحظ في كل جزر الأنتيل.

وليس هناك أدق شك في أن موضة البدائية في أوروبا وفي الولايات المتحدة خلال عقدين من 1920 إلى 1940 قد أثرت في استغلال الثقافة الأفرو-أنتيلية. لكن هذا هو الجانب الأقل أهمية، إذ إضافة إلى ذلك، كان كل الأدب الكوبي في القرن التاسع عشر قد جاء ليمهد الأرض. يقول رامون جيراو وهو مصيب تماماً: إن الطراز الزنجي، إذن، لا يولد في كوبا مثلما في أوروبا، دون تقاليد وبعيداً عن الوثيقة الإنسانية» [11]. ويلمح مارينيو إلى أن الزنجي أصبح جزئياً يقوم بدور السكان الأصليين في كوبا.

وربما كانت أكثر الروايات التي كتبت في كوبا أصالة في إفريقيتها هي رواية سيرة عبد طريد لميجيل بارنت، هافانا 1968. وهي تتناول حياة رجل عمره 104 سنوات يحكي كيف كان يعيش العبيد، ويصف الرقصات والحيل ذات الأصل الأفريقي.

أما الشعر الأفرو-أنتيلي للشاعر البويرتوريكي لويس باليس ماتوس Pales Matos فيبدو بوضوح انعكاساً للنزعة المناهضة للثقافة في فترته، وهو

مركب من عناصر أفرو-أنتيلية خالصة، ومن نظريات اشبنجلرية[4*] جديدة حول تدهور الغرب. «إن الإحساس الجمالي للجنس الأبيض قد دخل في حالة من التحليل العقلي الخطر، ملغياً بذلك جذوره الكونية»، هكذا يكتب في مقال منشور في مجلة Poliedro سان خوان، 1927. ويطالب بفن خاضع «لدفقة الدم والغريزة»، لكن من الممكن التساؤل إلى أي مدى كان باليس ماتوس يؤمن حقاً بالفن الأفرو-أنتيلي. فحتى أولى قصائد ديوان تون تون القنوات والسباكة (سان خوان، 1937)، وهي قصيدة افتتاحية من مقام بويرتو ريكو، تختتم بأبيات ذات نبرة مثبطة:

هذا الكتاب الذي يقع بين يديك
بعناصر أنتيلية
ألفته يوماً..
.... وباختصار، فإنه وقت ضائع
انتهى بي إلى الملل.
إنه شيء غير واضح ومدع،
لم أعشه بما يكفي
وكثير من الأكاذيب والاختلافات.

ويجري التعبير عن الوسط الأنتيلي بصورة تثير الإعجاب وبمعجم غني، وتلاعب مدهش بالصور. وطبقاً لما يذكره خايمي بنيتث في مقدمته للطبعة الثانية عام 1950، يناظر هذا الموقف «الانحطاط الروحي الكبير لطبقاتنا المثقفة». وربما كان هذا صحيحاً، لكن ليس مما يقلل صحته أن الشعر الأفرو-أنتيلي لباليس ماتوس هو شيء غير معاش، بل قد يمكن اعتباره شكلاً من أشكال الحداثة لا يحتك إلا مع الإسهام الإفريقي. في هذه الأثناء أخذ يتشكل في هايتي وجزر الأنتيل موقف زنجي منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. كان أنتينور فيرمين في كتابه تساوي العروق البشرية Legalite des race humaines(باريس، 1885) وهانيبال برايس في كتابه: حول إعادة تأهيل العرق الأسود في شعب هاييتي:-De la rehabilita tion de la race noire par le peuple d'Haiti قد دحضها فكرة همجية الزنجي في أفريقيا وهايتي، ودونيته العرقية، والتمييز العنصري. لكن كتاب جين برايسٍ مارس، بعنوان Ainsi parla l'oncle، هكذا تكلم العم بويرتو برينثيبني، 1928 كان هو

الذي بدأ حركة فنية وروحية مازالت قائمة. إذ أنه لم يكتف برفض فكرة الدونية ونقص الثقافة في إفريقيا، بل درس العادات والمعتقدات التي تكاد تكون قاصرة على الأصل الإفريقي ذاته للشعب الهايتي، واصفاً أياها بأنها «مواد إنسانية رائعة يتشكل منها القلب، والوعي اللانهائي، والروح الجماعية للشعب الهايتي. أما جيل الثلاثينات وحتى الأربعينات فقد أسلم نفسه إلى نشوة حقيقية بالبدائية والأفريقية يبرز فيها رفض للقيم الثقافية الأوروبية، وحنين لإفريقيا باعتبارها الفردوس المفقود. والأمثلة التقليدية هي: لكارل برووارد: «أيها الطبل، حين ترن، تعول روحي في اتجاه إفريقيا»، ولكلود فابري: «أحس أن روحي روح الإفريقي الأشعث»، ولفابريس كاسيوس: «آه، أعطنا إيقاعك الإفريقي العظيم، أيها الطبل العرقي المخروطي!» كما يعبر ليون لالو عن أسفه لاضطراره للتعبير عن قلبه، القادم من السنغال، باللغة الفرنسية. وأما الروائيون، فيكرسون أنفسهم لموضوعة الفودو Vudu، ديانة الجماهير في هايتي. ويمتلئ الشعر بنباتات وحيوانات أفريقية، غريبة تماماً عن هايتي: أشجار بأواب، ومطاط.، وتماسيح، وقردة، ودغل، الخ. هؤلاء الكتاب، الذين يريدون أن ينزعوا ثوبهم الأوروبي ويرقصوا عرايا، والذين يمتدحون الفودو، يمارسون في الأعماق رقصاً قد تطور، رغم موسيقاه ذات الإيقاعات الإفريقية، على إيقاع عصا أوركسترا أوروبية كما يستخدمون اللغة الكريولية creole، غير المفهومة خارج هايتي وجزر الأنتيل الفرنسية، معتقدين، والحق معهم، بأنها أكثر ارتباطاً بإفريقيا منها بفرنسا، وقد ترجم هـ. موريسو ليروا أوديب ملكاً إلى الكريولية، لكنه لم يكتف بمجرد الترجمة النحوية، بل أبدل الآلهة الإغريقية «بالممتدحين»، وهم أرواح المجمع الفودو لهايتي.

ويعالج شاعر جزر الأنتيل الإنجليزية البارز، وربما الوحيد، كلود مكاي موضوعات مشابهة لموضوعات الهايتيين: الحنين إلى إفريقيا، والحنق تجاه أوربا لاستعبادها الزنجي واحتقارها لثقافته. كما ينتشي بحماسة من الحياة السهلة، الخالية من الهموم التي يحياها الزنجي ومن البدائية في كتابه(Home (to Har-lem,1928

ولاشك في أن المارتينيكي إيميه سيزير هو الذي استقطب كل زنجية جزر الأنتيل، وزنجية إفريقيا بدرجة كبيرة. إلا أنه لم يضع مفهومة «للزنوجة»

على أساس عناصر أفرو-أمريكية خالصة. لقد كانت «زنوجة» سيزير إكتساباً للوعي من جانب الإنسان الزنجي في العالم أجمع. كان الهايتيون قد كرسوا أنفسهم لدحر تفوق الثقافة الأوروبية، لكن دون طعم ولا معنى.

أما سيزير، فقد رفض، في المقابل، قيم الحضارة الغربية، وأدان المنطق والعقل، وأعلن في الوقت نفسه رؤية للكون زنجية تماماً:

مرحى لمن لم يخترعوا شيئاً
لمن لم يكتشفوا شيئاً أبداً
لمن لم يكبحوا شيئاً أبداً،
لكنهم ينجرفون منتشين،
إلى جوهر كل الأشياء،
جاهلين بالسطح،
تتملكهم حركة كل الأشياء
لا تشغلهم السيطرة،
لكنهم يلعبون لعبة العالم
شرراً للهب المقدس للعالم
لحما للحم العالم.
ينبضون بنبض العالم نفسه.

وفي الكتاب نفسه Cahier d‘un retour au pays natal كراسة عودة إلى بلد الموطن، (باريس، عام 1939) يعرب عن كرهه للمنطق:

لأننا نكرهكم،
أنتم بعقلكم،
ونطالب بالجنون النشط،
بالجنون المتفجر لأكل لحم البشر العنيد.

ويعلن إخفاق الحضارة «البيضاء:<

أنصتوا إلى العالم الأبيض
المرهق بصورة مرعبة من جهده الهائل،
ومبتكراته المتمردة تطقطق تحت النجوم الصلبة،
وصلابة الفولاذ الأزرق فيه تخترق اللحم الصوفي.

يدين جزء كبير من عمل سيزير وأتباعه بتقنيته الشعرية إلى السوريالية،

رغم أن بعض المطبلين «للزنوجة» مثل الألماني «يانهاينزيان» حاولوا نفي ذلك، مؤكدين أن للفن الزنجي دائما مدلولاً واضحاً. وفي حوار مع مجلة دار الأمريكتين Casa de las Americas، عدد يوليو-أغسطس 1958، يعترف سيزير نفسه بدينه للسوريالية. حين يرد على رينيه ديبيتر قائلاً: «لقد جذبت السوريالية اهتمامي بقدر ما كانت عامل تحرير». لكنه يضيف قائلاً: «لقد كانت بالنسبة لي نداء إفريقيا»، ويصفها باعتبارها نداءً للقوى العميقة، وللقوى غير الواعية، وترياقاً من تسمم الديكارتية، ومن البلاغة الفرنسية. ويردف بصورة ذات مغزى: «كانت الغوص في الأعماق. كانت الغوص في إفريقيا بالنسبة لي».

ورغم عدم اختفاء جزر الأنتيل تماماً يبدو سيزير وكأنه يزداد انشغالا بإفريقيا، بتاريخها، وبحياة الزنجي في كل الأنحاء، وتترك أعماله الانطباع أكثر فأكثر بأن الإسهام الإفريقي ليس أرضية متأفرقة لجزر الأنتيل بقدر ماهو إسهام لإفريقيا ذاتها. وهذه ظاهرة بالغة الغرابة.

يوجد التأثير الأفريقي في جزر الأنتيل الفرنسية والبريطانية فيما يتعلق بالعرق ولون السكان، الزنوج في غالبيتهم. لكن الاستفادة من الرواسب الإفريقية في الثقافة الفولكلورية كانت ضئيلة، ولم تنتج شيئاً ذا قيمة في الأدب، اللهم سوى بضع حكايات للحيوانات مثل أنانسي الرجل العنكبوت Anansi the spider man عام 1964 لفيليبس م. شرلوك من جامايكا. وبالمقابل فإن الحنين إلى إفريقيا، الذي تحول إلى حركة سياسية هي العودة إلى إفريقيا للجامايكي ماركوس جارفي، مازالت مستمرة بين آلاف الأتباع في جامايكا، وكذلك الإلهام المأخوذ مباشرة من موسيقا مختلف أقاليم إفريقيا وإيقاعاتها وأغانيها يبدو أن لهما جذوراً عميقة وفي حالة نمو. كما يتمتع الانشغال بوضع الإنسان الزنجي في العالم المعاصر بقوة ضخمة.

إن «الزنوجة»، وهي امتلاك الزنجي للوعي، ربما تكون قد ولدت في جزر الأنتيل، وربما انبعثت من الظروف الاجتماعية والاقتصادية لجزر الأنتيل، لكنها ليست حركة أنتيلية ضيقة. ففي كتابه الأخير، أقنعة Masks، لندن 1968 يكتب شاعر باربادوس إدوارد بريثويت، Braith waite الذي أمضى ثماني سنوات في غانا، عن ثقافة وعادات زنوج الأكان Akan المتحدثين بلغة التوى Twi. ولا يتعلق الأمر بلون محلى بل باختبار أسلوب حياته وردود

أفعاله الشخصية بوصفه أنتيلياً عائداً. ويستخدم إيقاعات أغان إفريقية، ويكتب قصائد تكاد تكون بكاملها في لغة التوى: ومن زوارق جديدة يصف وصوله:

في تاكورادي Takoradi كان الجو حاراً.
وكان الأخضر يصارع الأحمر
حين رسونا.
كانت دروب الطين تبحر
صوب التراب، صوب الصمت.
كانت زنجيات ملتفات بأثواب،
يزدهرن ويضحكن، بأسنان بيضاء،
وأصوات ناعمة مثل الحصى
يحركها بحر لغتهن.
يبتسمن «أكواباً Akwaba>،
يقصدن مرحباً،
ينادين «أ كوابا،
آيي كوو Aye kooo>.
لقد سرت كثيراً.
ورحلت طويلاً، فمرحباً.
أنت يامن عدت، غريباً،
بعد ثلاثمائة عام. مرحباً.
هاك كرسيك.
اجلس، أتتذكر؟
هاك ماءً
اغسل يديك.
إنك الآن مستعد للأكل
هاك زيت نخيل الزيت
أحمر يصبغ الأصابع
إنه طيب في الحر
طيب للعرق،

أتذكر؟

أما قصيدة تانو فمكتوبة برمتها بلغة التوى، لكنها بالإنجليزية (أو الإسبانية)، ومازالت تحمل إيقاع الطام-طام: (*5)

دام Dam
دام Dam
داماريفا دوى Damarifa due
داماريفا دوى Damarifa due
دوى due
دوى due
دوى due
لمن ينظر الموت
لمن
لمن ينظر الموت؟
أنا يتيم
وحين أتذكر موت
أبي،
تسح مياه عيني
فوقي.
دام
دام
داماريفا
داماريفا دوى، إلخ.

وثمة أمر هام آخر هو أنه في جزر الأنتيل المتحدثة بالإسبانية، وفي أقاليم أمريكا الأخرى حيث توجد نواة كبيرة من الزنوج (الإكوادور، كولومبيا، فنزويلا، البرازيل)، استمد الكتاب والفنانون موادهم من جعبة الفلكلور الأفرو-أمريكي. حيث يكتب كاتب مثل أدالبرتو أورتيث قصائد مثل (إسهام في، (الحيوان الجريح)، (كيتو، 1959) على طريقة نيكولاس جيين. وفي هذه القصيدة تظهر أبيات مثل:

دم إفريقيا الدافئ يغزو،

دم الجنس الملون،
لأن الروح، روح أفريقيا،
التي جاءت مقيدة بالأغلال،
أعطت هنا في أرض أمريكا
قرفة وقنديلاً.

إلا أن أورتيث يهتم بما هو إفريقي في الإكوادور، ولا يريد العودة إلى إفريقيا، ولا استيراد نماذج أدبية من الكتاب الأفريقيين. والأمر نفسه يجري في البرازيل، حيث يشعر الزنجي والخلاسي بأنهما برازيليان أقحاح، برغم أن البرازيل قد تكون البلد الذي نجد فيه أقوى ميراث إفريقي من الفلكلور والدين. وربما كان هذا بالضبط هو السبب.

3- إسهامات أوروبية غير أيبيرية.

(أ) الهجرة.

ربما كان من الحتمي أن تظهر كتابات حول المهاجرين في بلدان معينة مثل الأرجنتين، وأورجواي، والبرازيل في المقام الأول.

وعموماً يظهر المهاجر في شكلين. الأول في تعارض بل حتى في صدام عنيف مع أسلوب الوجود، والعادات والتحاملات التي يحيا بها الكريول، يحدث هذا في أعمال مثل الجرينجا (1904) للأورجواى فلورنتيو سانتشت والجاوشو اليهود (1915) للأرجنتيني ألبرتو جرتشونوف، لكن الأجنبي عموماً ينتهي بأن يصبح مقبولا ومتكاملا. ومثل هذه الأعمال تحمل خاتمة متفائلة وسعيدة. أما الشكل الثاني الذي يظهر فيه المهاجر فيمكن أن يضم عناصر من الأول-احتكاكات، واصطدامات، وصراع مع الطبيعة ذاتها-لكنه في الوقت نفسه يطرح مشكلة الكريول، الذي هو أدق ممن وصل حديثا في بعض الأحيان. وثمة لمحات من هذا الاتجاه منذ «مقدمة» فاكوندو لد. ف. سارمييتو (1845) وحتى تاريخ عاطفة أرجنتينية (1935) لإدواردو ماييا. إلا أن رائعة هذا النوع من الكتب هي بلا شك كتاب كناعا Canaa (1902)للبرازيلي غراسا أرانيا Graga Aranha والأمر هنا لا يتعلق برواية ذات تطور بسيط وخاتمة سعيدة فإنها في المقام الأول تبرز تفوق المستوطنين الألمان فيما يتعلق بالمقدرة على العمل ورغبة الإنشاء، بالمقابلة مع عدم حماسة الكريول.

ورغم ذلك، يعترف ميلكاو، وهو شخصية مركبة ومعذبة، بان عظمة البرازيل تتكون من هزيمتها لطبيعة عاتية لا يمكن السيطرة عليها. هذا العمل الغني بالأفكار وبالمناظر الواقعية التي لا تنسى، لا يمكن للأسف تلخيصه في بضع فقرات. لقد أفادت موضوعة المهاجر، إذن، في فحص نتائج الهجرة على الحياة القومية كما أفادت كحافز لتقييم القيم القومية.

(ب) تأثيرات أدبية

اعتباراً من فترة الاستقلال بدأت التأثيرات الأوروبية غير الهسبانية تترك آثاراً واضحة في الآداب الهسبانو-أمريكية. في البداية ساد التأثير الفرنسي بطريقة شبه مطلقة، وكانت التأثيرات البريطانية أو الألمانية تصل عادة من خلال الفرنسية. وفي الشعر كما في الرواية والقصة تظهر بعض عناصر من الرومانتكية. والرومانتيكية، بالطبع، هي اتجاه متعدد الجوانب: وهي رد الفعل المناهض للكلاسيكية الجديدة، والتمركز حول الذات، والتاريخية هي بعض خصائصها. لكن الكتاب الأمريكيين اللاتين اختاروا من بين الملامح المتعددة للرومانتيكية أكثر ما يناسبهم.

النقطة الأولى، القومية بأوسع معني الكلمة: كوصف الطبيعة وفق نماذج شاتوبريان، وأوسيان، وروسو، وفنيمور كوبر، والتاريخية بتأثير كبير من والترسكوت، وربما من خلال الترجمات العديدة لأعماله في إسبانيا. وكان العصر الوسيط ينفرهم، ولعل ذلك لأنه يجعلهم يتذكرون أكثر مما يجب الاستعمار الإسباني، ومن ثم فضلوا مقاطع من فترة الغزو-يقوم فيها الهندي بدور المتوحش الطيب وهو يناضل من أجل حريته ضد الإسبانيين الجشعين المخادعين-ومقاطع من حرب الاستقلال. وثمة كذلك ميل إلى استخدام نزعات إقليمية لغوية، مثلما في السلخانة، لاستفان اتشفيريا، ومارتين فييرو، لخوسيه إرناندث، مازالت تتمتع بكثير من السمات الرومانتيكية (ففي شخصية مارتين فييرو كثير من سمات المتمرد المناهض للمجتمع، ومن البطل اللعين عند بايرون، ودي موسيه، واسبرونثيدا، الخ).

النقطة الثانية، ولعلها متصلة بالنقطة الأولى، هي أدب العادات، الذي يمكن أن يكون قد نشأ في إسبانيا. فسارمييتو، على سبيل المثال، الذي تعد روايته فاكوندو من أدب العادات في جزء كبير منها، لم يكن يتأثر من بين معاصريه إلا بلارا Larra، لكن لارا، كما هو واضح، كان بالغ التأثر

بالأدب الفرنسي.

النقطة الثالثة، هي أن جاذبية بلزاك كانت ضخمة واستمرت حتى القرن العشرين. وكان بلزاك في روايته: الكوميديا الإنسانية La Comedie humaine بالغ النفع كنموذج لرسم ألوان المجتمعات الجديدة في طور التكون والتطور. إلا أن القرن التاسع عشر والحق يقال لم ينتج في أمريكا اللاتينية تقريباً روايات جيدة. واثنتان من أفضلها هما: ثيثليا بالديس، للكوبي ثيريلو بيابردى-البلزاكي جداً رغم ذكره أن نماذجه تكمن في سكوت ومانزوني- و ماريا لخورخي إيساكس، حيث يظهر واضحاً للعيان تأثير شاتوبريان.

والتأثير الثاني، الفرنسي جداً هو الآخر، جاء مع حركة الحداثة، ويتعلق بالشعر في المقام الأول. إذ أن كون الحداثة مزيجاً من البارناسية والرمزية جعلها تدير ظهرها لأمريكا (باستثناءات مثل خوسيه مارتي وسانتوس تشوكانو). واتبع المحدثون الكونت دي ليل وخوسيه ماريا إريديا، باحثين عن موضوعاتهم في اليابان، والصين، وفي شرق ألف ليلة وليلة، والأسوأ من ذلك أنهم قلدوا مذهب الانحطاط، والتسامي بالحواس، «السحر الإيحائي» للكلمة، مقلدين رمزية أكثر الرمزيين بساطة، مثل فيرلين ومالارميه في أوائله. صيغوا أدباً لصفوة صغيرة مثقفة، إن لم تكن فظة. وكانت مواقفهم التي تماثل مواقف دعاة الانحطاط، في غير موضعها وعبثا كانت كذلك، في مجتمع كان كل شيء فيه ينتظر الإنجاز والعمل. في هذه الأثناء، كان التيار الرئيس للرواية يجري في مجار أخرى. فقد اتبع مؤلفون من أمثال ماريانو أثويلا موباسان، وزولا، ودوديه، أو بالأحرى الواقعية-الطبيعية. كذلك بقى تأثير بلزاك، كما يلاحظ عند أثويلا ومحاولته أن يصف في رواياته «البرجوازية الجديدة»، رغم أن أسلوبه يقترب أكثر من موباسان في إيجازه. وفي بعض الكتاب، نجد مزيجاً غريباً من الواقعية، والرومانتيكية، والحداثة، مثلما في (الدوامة) لإيوستاسيو ريبيرا، أو في (جنس من البرونز)، للبوليفي ألثيدس أرجيداس.

ويتعرف خوسيه بيلاسلما في رومولو جايجوس على تأثيرات من تولستوي، وداروين، ودانونزيو، ونيتشه، لكنها ليست تأثيرات أدبية على وجه الدقة، فمن المشكوك فيه أن تكون شخصيات مثل سانتوس لوثاردو في دونيا باربارا (1929)، وماركوس بارجاس في كانايما (1935) مستلهمة

من الإنسان الأرقى للفيلسوف الألماني. كان الرجل الذكوري، ذو الفعل المندفع، موجوداً فعلا في الأدب الأمريكي اللاتيني.

وبإمكاننا أن نمضي في إيراد التأثيرات أو التأثيرات المحتملة، لكن ذلك لا جدوى له. فالحقيقة هي أن الكاتب الأمريكي اللاتيني، سواء كان روائيا أو شاعراً، باستثناء بعض المحدثين، أراد أن يخلق أدباً ذا طابع قومي أو أمريكي لاتيني خالص.

وقد حدث الشيء نفسه مع الروائيين المعاصرين، مثل كارلوس فوينتس، وخوليو كورتاثار، وجابرييل جارثيا ماركيث، وإرنستو ساباتو، الخ. فلدى فوينتس ثمة تأثيرات محتملة لجيمس جويس (من يوليسيز في موت آرتيميوكروث ومن صحوة فينيجان في تغيير الجلد)، ويبدو«تيار الوعي» لدى كثيرين منهم، من السيد الرئيس، لميجيل آنخل أستورياس، وحتى إرنستو ساباتو. ومن المحتمل وجود تأثير لفوكنر في مائة عام من العزلة، لجابرييل جارثيا ماركيث، لكن الواقع والحساسية الأمريكية اللاتينية تتخلل وتنفذ في رواياته لدرجة تصبح معها قضية التأثيرات أمراً يكاد يكون أكاديمياً تماماً. وكما قال بابلو نيرودا عن حق فإن: «عالم الفنون هو محترف كبير يعمل فيه الجميع ويساعد بعضهم بعضاً، رغم أنهم قد لا يعلمون وقد لا يصدقون. ونحن، في المقام الأول، نلقى العون من عمل من سبقونا. ومن المعروف أنه لا وجود لروبين داريو بدون جونجورا، ولا لأبوللينير بدون رامبو، ولا لبودلير بدون لامارتين، ولا لبابلو نيرودا بدونهم جميعاً» (12)، وبالنسبة للرواية، يكتب فارجاس يوسا: «إنني أوضح أن الأوروبيين، حينما كان لديهم بروست وجويس، لم يكونوا يكادون يهتمون أو لم يهتموا مطلقاً بسانتوس تشوكانو أو بإيوستاسيو ريبيرا. لكن الآن، حين لم يعد لديهم سوى روب-جرييه، وناتالي ساروت، وجورجيو بازاني، فكيف لا يديرون رؤوسهم خارج حدودهم بحثاً عن كتاب أكثر إثارة للاهتمام، أقل سباتاً وأكثر حيوية؟ ابحثوا في الأدب الأوروبي للسنوات الأخيرة عن كاتب يمكن مقارنته بخوليو كورتاثار، أو عن رواية من نوعية (قرن الأنوار)، أو عن شاعر شاب ذي صوت بعمق صوت الشاعر البيروي كارلوس جرمان بي German Belli وانقلابيته، لن تجدوا في أي مكان. إن الأدب الأوروبي يجتاز أزمة تفاهة مخيفة وهذا ما حبذ انتشار الكتاب الأمريكيين اللاتين في

أوروبا» [13]

بإبدائهما هذه التعليقات، من الواضح أن نيرودا وفارجاس يوسا Liossa لا يحاولان نفي التأثيرات الأجنبية، بل يحاولان التأكيد على أن تلك التأثيرات، مهما بلغت أهميتها، لا تشكل جوهر الأدب الأمريكي اللاتيني عموماً، وأن هذا الأدب يهضمها ويتمثلها، ويخلق باستخدامها شيئاً خاصاً به، وعالمياً في الوقت نفسه.

إلا أن التجربة الحية الأمريكية اللاتينية هي ما تفيد كمنصة انطلاق إلى ما هو روحي وما هو نفسي، كما تفيد في تقديم الواقع الأمريكي. ودون الوقوع في هاجس «أصالة الأدب الأمريكي اللاتيني، يمكن التأكيد على أن أدباً ذا ميسم لا تخطئه العين قد خرج من هذه البوتقة من التأثيرات- تأثيرات السكان الأصليين، والتأثيرات الإفريقية، والأوروبية، والإسبانية بالطبع. والدليل، كما يعلن بارجاس يوسا، ولعله يعلنه بكبرياء مفرطة، هو أن هذا الأدب يترجم إلى كل لغات الثقافة تقريباً، والأهم من ذلك أن أعمال مؤلفين أرجنتينيين ومكسيكيين، وكوبيين وتشيليين، تقرأ الآن بنهم في كل أمريكا اللاتينية وفي إسبانيا ذاتها.

4 الوحدة والتنوع

خوسيه لويس مارتينث [*]
Jose Louis Martinez

١ - مُرَكبُ أمريكا اللاتينية

الخصوصية الأولى لأمريكا اللاتينية هي وجودها بوصفها كذلك، أي بوصفها مجموعاً من واحد وعشرين [1] بلداً تضمها روابط تاريخية، واجتماعية، وثقافية بالغة العمق تجعل منها وحدة بمعان كثيرة. هناك مجموعات أخرى من البلاد ترتبط بتاريخها وبجنسها، بلغتها وبديانتها، أو بأحلاف سياسية أو اقتصادية، لكن ليس من المألوف أن تجتمع كل هذه الروابط، وأقل من ذلك أن تكون السمات المشتركة، كما هو حال أمريكا اللاتينية، أقوى من إرادة التمييز الفردي بينها وكذلك أقوى من الخلافات.

هذه الشعوب، التي تفترش أكثر من نصف القارة الأمريكية، غزاها واستعمرها الإسبان والبرتغاليون في أوائل القرن السادس عشر [2]. ومنذ ذلك الحين احتفظ تسعة عشر بلدا منها باللغة الإسبانية، واحتفظ بلد واحد، متسع كأنه قارة، باللغة البرتغالية، [3] وشهدت تاريخاً، وتكوينا ثقافياً،

نحن جنس بشري صغير، نملك عالماً قائما بذاته، محاطاً ببحار مترامية، جديداً في كل الفنون والعلوم تقريباً رغم أنه، على نحو ما، قديم في استخدامات المجتمع المدني.
سيمون بوليفار

وتطوراً أدبياً متوازية. ومن ناحية أخرى، كانت توجد في أمريكا مجموعات سكانية، وثقافات أصلية، وظروف جغرافية خاصة في كل واحدة من مناطقها. وقد فرضت على الناس، والثقافات، والطبيعة، نماذج أيبيرية عامة تحبذ التهجين أو العملية الموحدة، أي خلق جماعة من الشعوب نسميها أمريكا اللاتينية، تتمتع بلغات، وتكوين ثقافي، ودين، وتركيبة عرقية وبنيات اقتصادية واجتماعية بالغة التشابه.

كل هذا المركب من الظروف الخاصة، لإدراك المثقفين في أمريكا اللاتينية أنهم امتداد أمريكي لثقافات أوروبية، وتعرفهم على جذور هندية فيهم ذات سمك وعمق متفاوتين، والإحساس بأنهم جزء من جماعة تتكون من بلدان متماثلة في جوانب عديدة، كل هذا يمكن أن يفسر التساؤلات الملحة التي اعتاد هؤلاء المثقفون الأمريكيون اللاتين طرحها حول هويتهم، وحول أصالتهم، وحول طبيعة ثقافتهم. وعلى طول القرن التاسع عشر ظل المفكرون الأمريكيون يتأملون بشكل متصل في وجود أمريكا، ووضعها، ومصيرها، وفي القرن الحالي تبدأ دورة من التساؤلات الذاتية أكثر منهجية مع ظهور ستة مقالات بحثاً عن تعبيرنا (1928) لبدرو إنريكث أورينيا. وسرعان ما سيتم الانتقال إلى الاستقصاء عن جوهر كل واحدة من القوميات الثقافية. كان انهيار أوروبا، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، والوجودية التي كانت عندئذ في أوجها، قد حفزا تلك الاستقصاءات حول وجود ومصير أمريكا، وحول السمات المستقلة للثقافات القومية. وقد انقضت الموجة، والآن، بدلاً من التنظير، ينشر الأمريكيون اللاتين أدبهم في العالم ويتحدثون ويكتبون عن جوانب امتياز شعرائهم وروائييهم، دون أن يشغلهم ما إذا كانوا يعبرون عن أمريكا أو عن بلدانهم المختلفة أم لا يعبرون.

2- القرن التاسع عشر والتدريب على الحرية.

إن الأدب الأمريكي اللاتيني للقرن التاسع عشر هو أدب فترة تدريب وتأهيل. وكان لابد للتدريب الأول أن يكون التدريب على الحرية وعلى وعي الهوية. كانت البلدان الجديدة قد أصبحت مستقلة رسمياً، ومن ثم، طرحت ضرورة مد ذلك الاستقلال إلى مجال النفوس، وضرورة تحقيق ما كان يسمى حينئذ باسم «الانعتاق الذهني». وبالتالي خلق ثقافة أصيلة. وخلال

الثلث الأول من القرن سيكتسب الأدب شحنة إيديولوجية مكثفة ستجعله يشارك، بطريقة ممتازة، في العملية المركبة للتطوير الثقافي. لن تبلغ أي مهمة لاحقة مبلغ القوة، التي كانت تتمتع بها، في أمريكا اللاتينية، تلك المهمة التي تستهدف تحقيق انعتاقنا الأدبي، إذ كان نضالها من أجل توطيد الوجود الأدبي نفسه والخاص بأمريكا.[4]

وبالفعل، فإن الأجيال الأمريكية اللاتينية التي ظهرت نحو سنوات الثلاثينات من القرن التاسع عشر، حين بدأت تهدأ أو تحل النزاعات الداخلية بين الجمهوريات الجديدة باستثناء البرازيل التي ظلت مملكة مستقلة حتى عام 1889 حين انتقلت إلى النظام الجمهوري-، قد تبنت عن جدارة برنامج خلق أدب يعبر عن طبيعتنا وعن عاداتنا. وكرس شعراء، وروائيون، ومسرحيون، وكتاب مقالات أنفسهم بحماسة، وفي كل بلدان الإقليم، لمهمة التغني بروعة الطبيعة الأمريكية ونسخ واستكشاف خصوصيات طابعنا وعاداتنا، خصوصاً تلك العادات الشعبية التي تتمتع بأكبر قدر من النكهة والألوان الزاهية.

وفي إطار البانوراما الأدبية المعقدة للقرن التاسع عشر في أمريكا اللاتينية، بقوائمها التي تضم آلاف الكتاب وتعددية الاتجاهات والتيارات الأدبية فيها، تتميز ثلاثة جوانب بارزة ونموذجية: قصص العادات، والشعر الجاووشي مع شعر الحياة الشعبية، ونثر المفكرين.

(أ) حكاية العادات.

تمشت «لوحة العادات» تماماً مع الوصف الأدبي لمجتمعات أمريكا اللاتينية الأكثر تطوراً، عند أواسط القرن التاسع عشر، والتي كانت قد ثبتت فيها عادات يومية وأنماط شعبية. كان كتاب العادات يصفون مجتمعاً في حالة تحول: كانت لا تزال هناك قوالب واستخدامات من العصر الاستعماري في الطبقات العليا، لكن الاستقلال الحديث قد بعث العديد من المشكلات وأظهر بوضوح النزاعات والتفاوتات الاجتماعية، التي كانت لوحات أو مقالات العادات تسخر منها، بروح لا تزال مرحة.

إن الرواج الذي بلغته نزعة العادات، وخصوصاً في البيرو، والمكسيك، وكوبا، وكولومبيا، وتشيلي، وفنزويلا، لم يكن يرجع إلى مجرد الرغبة في محاكاة النماذج الإسبانية-كما لدى ميسونيرو رومانوس Mesonero Romanos،

ولارا Larra، وإستيبانث كالديرون Estebanez Calderon-، بل كان يستجيب كذلك لإلحاح تحديد الهوية الذي كان يشعر به كتابنا، ولذلك البحث عن التعبير القومي والأصيل.

وأكثر فروع مذهب العادات ازدهاراً هو الرواية 0 لم يكن مجرد تجميع لوحات العادات كافياً لخلق رواية جيدة، وربما بسبب فهم الأمر على هذا النحو، لم يقبل التحدي ولم يتصد للوصف الأعمق والأشمل للمجتمعات الجديدة سوى أكثر نفوس ذلك العهد موهبة. وبقبول هذا التحدي، أخذ بعض من أفضل الروائيين في الانتقال، بصورة واعية أحياناً، وتحت ثقل الشخوص والمشاهد التي تحمل طابع نزعة العادات، من الرومانتيكية إلى الواقعية، معلنين بذلك نضج الرواية في أمريكا اللاتينية.

وقد أسهم السلام الذي تمتعت به البرازيل خلال القرن التاسع عشر- على نقيض المنازعات المستمرة في أمريكا الهسبانية-في ازدهار الرواية في هذا البلد خلال النصف الثاني من القرن، وهذا الفن الروائي، في مجموعه، يعد أهل فن روائي في أمريكا اللاتينية في تلك الفترة.

ويعد جواكيم ماريا ماتشادو دي إسيس Joaquim Maria Machado de Assis(1839- 1908) الشخصية البارزة للآداب البرازيلية. كانت حياته نضالاً مؤثراً وصامتاً. هذا المولد، الفقير، المتلعثم الذي تنتابه نوبات الصرع، هزم بصورة جذرية مثالبه التي لأتلمس في أعماله ظلا واحداً من ظلال طفولته، حتى يبقى مع الإنسان، مع الرجال والنساء العادات للطبقة المتوسطة البرازيلية، مع المشكلات والعواطف السوقية لأجسادهم وأرواحهم. كذلك أدار ظهره للغابة، وللإنسان الأرضي الذي تعذبه عواطف محمومة، ولبذخ الأسلوب، ليطرح على بلده ذلك الوجه الآخر، البرازيلي بدوره، للاسترخاء والجدية، للدعابة الراقية التي تبهج قراءه بحدة ورهافة صورها. وقد كتب ماتشادو دي أسيس، بصدد ألينكار، كلمات تفسر كذلك أسلوبه هو: «هناك طريقة للنظر وللإحساس تعطي النغمة الحميمة للقومية، بصرف النظر عن الوجه الخارجي للأشياء» [5] وفي رواياته العظيمة، مذكرات براث كوباس بعد موته (1885)، و كينكاس بوربا (1891)، ودون كازمورو (1950)، ومن قصصه الرائعة، نجد ما تشادو دي أسيس، البرازيلي الحميم، واحداً من كبار القصاصين العالميين.

كذلك ظهر في كولومبيا روائيو عادات جيدون خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من بينهم يمثل توماس كاراسكيبا Tomas Carrasquilla (1858- 1940) إحدى لحظات الذروة لمذهب العادات الأمريكي اللاتيني. وحالة هذا الكاتب الكولومبي الذي يكاد يكون مجهولا حالة فريدة. فإنه بتواريخ نشر أعماله (1896- 1935) يتطابق مع ذروة الحداثة ومع بداية الرواية الحديثة. ورغم أنه عرف جيداً كتاب عصره، فقد حبس نفسه في إقليمه أنتيوكيا حتى يجد ذاته، ويحاول أن يفهم أناس زمانه. وهكذا حقق أعمالا تقع شكلياً في إطار مذهب واقعية العادات، الذي كان مهجوراً في تلك السنوات، لكنها ذات نوعية جمالية نادرة، ورؤية إنسانية نفاذة، وإعادة خلق للغة الشعبية وجده في داخله، وجعل منه جزءاً من أسلوبه الأدبي. وقد كتب قصصاً عديدة وأربع روايات طويلة، فاكهة موطني (1896)، حول قريته في إقليمه، و العظمة (1915)، حول مجتمع مدينة مديين، و مركيزة يولومبو (1926)، حول ماضي إحدى مدن أنتيوكيا في القرن الثامن عشر، ومن زمن بعيد (1935- 1936)، وهي استرجاع شامل لتجاربه الخاصة وللأوساط التي عرفها. إن كاراسكيبا روائي عظيم لكل العصور، وربما بدأ يحيا بفضل شهرة أحد مواطنيه في السحر الروائي.

أما رواية العادات المكسيكية فلديها روائيان بارزان، هما باينو Payno وإنكلان Inclan. وأهم روايات مانويل باينو (1810- 1894)، قطاع طرق الريو فريو (1889- 1891)، وهي كوميديا إنسانية بالغة الظرف للحياة المكسيكية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولأنها مكتوبة على شكل رواية مسلسلة، تقرأ على «حلقات»، لا تندر فيها التفاصيل المفزعة، لكنها، بالإضافة إلى هذه الحيل، تتضمن أوصاف عادات لكل الطبقات الاجتماعية لتلك الفترة تقريباً، منظورا إليها بتعاطف وبراعة روائية بالغين. أما شخصية لويس إنكلان (1816- 1875)، فهي شخصية فريدة. إنه «مزارع» بالقدر الذي يكفي كي يترك لنا شهادة حب للأرض وللأساليب التقليدية charrerias وعمله الأساسي، أستوثيا (1865- 1866)، وهي الحكاية الفضفاضة لمغامرات عصابة من الفرسان الريفيين مهربي التبغ، هي بانوراما زاهية وودية للحياة الريفية المكسيكية في أواسط القرن التاسع عشر.

ونجد تنوع وتناقضات طبقات المجتمع الكوبي في العصر الاستعماري

موصوفة بواقعية في رواية ثيثليا بالديس (1839- 1879) لثيريلو فيافردي (1812- 1894) Cirilo Villaverde، رائد الرواية في بلده. أما قصاص الحياة التشيلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فكان ألبرتو بلست جانا (1830- 1920) Alberto Blest Gana الذي وصف، بتأثير بلزاك، الأجواء التشيلية وعدم إمكان التواصل بين الطبقات.

(ب) الشعر الجاووشي.

في أواسط القرن التاسع عشر، كانت رقعة الأرجنتين الشاسعة قليلة السكان جداً. وقد كتب سارميينتو في فاكوندو (1845) أن «العيب الذي تعاني منه جمهورية الأرجنتين هو الاتساع، فالصحراء تحيط بها من كل جانب». في تلك الفيافي، وسهول البامبا الشاسعة، وأثناء تعقب وتصفية الهنود، أخذ يتشكل منذ أواخر القرن الثامن عشر طراز من راعي البقر الجوال، الكريول أو الخلاسي، وأصبح يطلق عليه اسم الجاووشو[(6)]. كان سكان سهول البامبا الفريدين هؤلاء يحيون بفضل وفرة الخيول والأبقار البرية، ويرتدون زياً مميزاً ويتجولون دون توقف من موضع إلى موضع. وحولهم وحول أنواعهم-مقتفو الأثر، والدليل، والجاووشو الشرير، والمغني أو المنشد-الذين وصفهم سارميينتو في صفحات رائعة، أخذت تنشأ أسطورة زاهية الألوان.

إن حياة التجوال التي يحياها الجاووشو، واللهجة الفريدة التي يعبرون بها عن أنفسهم، ومغامراتهم، وحكمتهم ووضاعتهم قد وجدت في الأرجنتين وفي أوروجواي سلسلة من الشعراء الذين حولوا تلك الميثولوجيا إلى إبداع أدبي فريد، هو الشعر الجاووشي. ومن الناحية الشكلية، فإن هذه القصائد تعد، مثل المواويل corridos المكسيكية، امتداداً للموال Romance الإسباني القديم، وعلى غراره، تكتب في أبيات ذات ثماني مقاطع، باستثناءات قليلة. وقد حققت القصائد الجاووشية انتشاراً شعبياً أستثنائياً. وطبعت في مئات الطبعات، وكانت تقرأ حول النار بينما يدور على الحضور شاي الماتي [(1*)] Mate، وكان الكثيرون يحفظون مقاطع كبيرة منها عن ظهر قلب. وفي عام 1894، إحتفى أونامونو بالجذور الإسبانية لقصيدة مارتين فييرو، وبعدها بعام، أكد منيندث إي بيلايو أن القصائد الجاووشية هي «أكثر الأعمال أصالة في الأدب الأمريكي الجنوبي» وأن مارتين فييرو هي «رائعة نوعها».

وأول من كتب الشعر باللهجة الجاووشية، وهو الأروجواي بارتولوميه هيدالجو (1788- 1822) Bartolome Hidalgo، كان يكتب «الأغنيات الشعبية Cielitos> والمحاورات الوطنية منذ عام 1811 وقد استبق نغمة القصائد الجاووشية العظيمة وموضوعاتها ومشاهدها المميزة. وعلى غرار معاصره، المكسيكي فرناندث دي ليثارديFernandez de lizardi، كان إيدالجو يبيع في شوارع بوينوس أيرس «الأغنيات الشعبية» التي يكتبها. أما هيديلاريو أسكسوبي «1807- 1875>Hilario Ascasubi، الكريول الأرجنتيني، فقد عاش تجارب عديدة. فقد كان بحاراً وجندياً في الحروب الأهلية، وارتحل في أوروبا وأمريكا ومارس مهناً مختلفة. ولعب الورق مع الزعيم فاكوندو كيروجا- Facun do Quiroga واستمع إليه وهويتلو فصولا كاملة من الإنجيل. ومن بين أعماله الجاووشية الوفيرة تتميز سانتوس فيجا (1850- 1872) Santos Vega، وهي قصيدة ضخمة مكونة من حكايات قصيرة وأوصاف للعادات السائدة في سهول البامبا.

ويشكل الأرجنتينيان إستانيسلان دل كامبو (1834- 1880) Estanislao del Campo وخوسيه هرناندث (1834- 1886)Jose HernandeZ الدفعة الثانية من الشعراء الجاووشيين. ومثل أسكاسوبي، الذي كان أحد أصدقائه ومعجبيه، اشترك دل كامبو كذلك في الحروب الأهلية في بلده. وكتب أشعارا باللهجة الشائعة لكنه مدين بشهرته لقصيدة فاوست 1866(Fausto)، وهي قصيدة تقص حوار شخصين جاووشيين، حضر أحدهما عرض أوبرا فاوست لجونوه، وبظرف ودعابه، يرويها، ويعلق عليها، ويحللها كما لو كانت وقائع حقيقية. أم خوسيه إرناندث فقد عرف وتعلم الحياة الجاووشية بفضل الأعمال التي كان أبوه يديرها في الريف. وعمل موظفا عمومياً، ونائباً وصحفياً مناضلاً. وأعظم أعماله، الجاووشو مارتين فييرو (1872) El Gaucho Martin Fierro، هو قيمة وخلاصة هذا النوع الأدبي. وهذه القصيدة الأولى هي حكاية تمرد مارتين فييرو، المنشد، ضد الحضارة، التي يعتبرها ظلماً واضطهادا. فقد انتزعوه من حياته الهانئة، وفرضوا عليه فظاعة الخدمة العسكرية وبؤسها على الحدود حتى فر وتحول إلى «جاووشو شرير»، مشاكس، وسكير، وقاتل. والجزء الثاني، عودة مارتين فييرو (1879) La vuelta de Martin Fierro، تحكي حياة البطل مع الهنود، الذين لاذ بهم، وعودته

إلى أرض البيض. وقد أصبح مارتين فيرو عجوزا يتذكر ويتأمل.

وإحدى مميزات مارتين فييرو هي الصدق الإنساني لبطلها. فقد جرته المصائب إلى الشر لكن يظل في داخله نقاء لا يفسد، واحترام عميق لقانون غير مكتوب للشجاعة والتهذيب. كذلك ثمة تقابل شديد التوفيق بين الدينامية الفتية للجزء الأول وبين نغمة الاسترجاع والموعظة التي تسود الجزء الثاني. وعلى طول القصيدة نجد امتلاكاً فائقاً للغة ولحيلها. إن اللهجة الجاووشية تكتسب، في يراع خوسيه إرناندث، كل طاقاتها.

(جـ) نثر المتمدينين

ظهرت في أمريكا اللاتينية في القرن التاسع عشر ظاهرة فريدة. إذ لا نصادف أفضل النثر في الأدب الخالص، بل في التأملات الاجتماعية حول مساوئ مجتمعاتنا، وفي المرافعات في سبيل الشؤون المدنية، وفي التأملات التاريخية، وفي الكتابات الجدالية والصدامية، وأحيانا في النقد الأدبي. وربما كان هذا الإلحاح العميق، وهذه العاطفة المتقدة، وهذا الغضب الذي تتولد منه كتابات المفكرين الأمريكيين اللاتين، هي التي تسبغ على تلك الكتابات صدقها المؤثر وصلاحيتها كإبداع أدبي.

على طول القرن كان في كل البلاد تقريباً رجال ناضلوا بسخاء، متجاوزين كل الطموحات والتقلبات في سبيل الحرية والثقافة. وكان بعضهم، فوق ذلك، كتاباً من الطراز الأول، مثل الفنزويلي أندريس بيو (1781- 1865)، والأرجنتيني دومينجو فاوستينو سارميينتو (1811- 1888)، والإكوادوري خوان مونتالفو Juan Montalvo،(1832- 1889), والبويرتو ريكي إيوخينيو ماريا دي هوسطوس Eugenio Maria de Hostos،(1839- 1903)، والبيروي مانويل جونثالث برادا (1848- 1918)Manuel Gonzalez Prada، والمكسيكي خوستو سييرا (1848- 1912) Justo Sierra والبرازيلي روي باربوزا Ruy Barbosa (1849- 1923) والكوبيان إنريكي خوسيه فارونا (1849- 1933) Enrique Jose Varona وخوسيه مارتي Jose Marti (1853- 1895). كذلك ظهرت بين الجنود العظام حالة واحد منهم كان كاتباً ممتازاً. وهو الفنزويلي سيمون بوليفار 1830- 1783(Simon Bolivar)، مؤلف أكثر من ثلاث آلاف رسالة ومائتي خطبة ودعوة، والذي كان يكتب برونق ورشاقة فريدين، وكان ثورياً في الأسلوب بقدر ماكان ثورياً بالسلاح.

في حالة بوليفار كانت الريشة مجرد تكملة للسيف. وفي المقابل كانت الكلمة هي الوسيلة الأساسية للمفكرين الأمريكيين اللاتين. كانت غالبيتهم مجادلين عظاماً، أو شنوا حملات إيديولوجية ضخمة مثل: حملة مونتالفو ضد الديكتاتورية الثيوقراطية لجارثيا مورينو، وحملة جونثالث برادا ضد الظلم الاجتماعي وظلامية المجتمع البيرواني. إلا أن مونتالفو بجانب أعماله القتالية التي تبدو لنا اليوم ذات نزعة ليبرالية صبيانية، كتب الفصول التي نسيها ثربانتس (1898)، والهندسة الأخلاقية (1917) اللذين نشرا بعد وفاته، والمتميزين برشاقة وبلاغة نثرهما. أما جونثالث برادا، فعلاوة على فتحه طريق إيقاظ الوعي الاجتماعي لبلده، فكان شاعراً يواصل أحياناً في شعره العنف التهكمي أو الكاريكاتيرات السياسية لنثره القتالي، لكنه لا يترفع عن إعادة خلق أشكال قديمة، أو عن استحضار الماضي الهندي للبيرو.

وحين تقابل بيووسارميينتو في تشيلي دخلا في مناظرة أستاذية حول النقاء اللغوي أو حرية التعبير الرومانسية. كان مزاج بيو يتوافق أكثر مع مهام الحكيم والأستاذ، مع أن روحه روح مصلح. كان واحداً من رواد الانعتاق الأدبي في قصيدتيه الرائعتين المسماتين صفارات أمريكية، واللتين تتغنيان بطبيعة أمريكا وماضيها وحوالي منتصف القرن، حين بدا أن المجموعة الأمريكية اللاتينية تتمتع بوجود أكبر، دعى مواطن كاراكاس بيو إلى سنتياجو دي تشيلي ليصبح هو من يعيد تنظيم التعليم والجامعة، وأحد واضعي القانون المدني (1853- 1856). وإلى تلك السنوات أيضاً ترجع فلسفة الفهم (1843)، ودراساته الضليعة ومباحثه النحوية التي تشكل مع دراسات الكولومبي روفينو خوسيه كويرفو Ruvino Jose Cuervo أهم إسهام أمريكي في هذا المجال.

وبالمقابل كان سارميينتو روحاً عاصفة تملك حماس القتال بقدر ما تملك مهمة التمدين. كانت حياته من أكثر الحيوات كثافة وإثمارا: فقد ناضل بالسلاح وبالريشة ضد النظم الاستبدادية، وترك بحثا أستاذا عنوانه: فاكوندو (1845)، وهو تشخيص جلي لواقع الأرجنتين، ومرافعة حول مأزق الحضارة والهمجية، وقد حقق أعمالا مادية واسعة بوصفه رئيسا لبلده (1868- 1874). وأفضل أعماله، بالإضافة إلى فاكوندو، هي رحلات (1849)، وذكريات الريف (1850)، والعديد من الخطب والكتابات الصحفية، وهي

مكتوبة على عجل بالتأكيد وبأسلوب جارف، شأن من لديه الكثير ليقوله والكثير من المهام لينجزها، لكنه، في الوقت نفسه، يؤكد أفكاره بمفاهيم عضوية وبقدرة حادة على الملاحظة. كان سارميينتو، مع مارتي، أحد أفضل الكتاب وأكثر لأساتذة أصالة كذلك قام مفكرون أمريكيون آخرون بدور حاسم في التشكيلين الأخلاقي والثقافي لشعوبهم. فروى باربوزا، المشرع البرازيلي الشهير، كان مفوض الجمهورية التي أعلنت عام 1889، وكان مناضلاً متحمسا في سبيل إلغاء العبودية، وكاتباً ذا اهتمامات متعددة في (رسائل من إنجلترا) (1896). وإيوخينيو ماريا دي أوسطوس رغم أنه كان، بالدرجة الأولى، ناقدا أدبيا ممتازا (تقييم نقدي لهاملت، 1872)، وأخلاقيا (الأخلاق الاجتماعية، 1888)، ومنشطا للتعليم في سانتو دومينجو، كان أقصى طموحه أن يبلغ وطنه (بويرتو ريكو) الاستقلال، ويكون جزءا من كونفدرالية أنتيلية. أما خوستو سييرا، المرشد السخي للثقافة القومية ومنظم التعليم في المكسيك، ومؤسس الجامعة القومية-التي ألقى في افتتاحها (1910) خطابا أشار فيه إلى ضرورة الفكر والعلم اللذين «يدافعان عن الوطن»، فكان كذلك شاعراً، وناقدا أدبيا، ومؤرخا في

عمله الضخم التطور السياسي للشعب المكسيكي (1900-1901). كذلك إنريكي خوسيه فارونا، المثقف الريبي الذي لم يوفق دائما في تظاهراته السياسية لكنه خدم الثقافة الكوبية، وكان مثقفاً مبدعا وكاتبا ذا أسلوب سلس في مقالاته الموجزة في النقد الأدبي (من شرفتي، 1907 Desde mi Belvedere، والبنفسج والشوك Violetas y ortigas1917).

أما خوسيه مارتي فكان واحدا من تلك الشخصيات الاستثنائية التي يبلغ لديها الحماس لقضية سياسية في العمل المكتوب درجة تعبير ذي نوعية أدبية راقية. وقد بدأ، وهو لم يزل مراهنا، في النضال بالقلم من أجل استقلال كوبا، وحكم عليه بالأشغال الشاقة وخرج منفيا إلى إسبانيا (1871). وقضى الجزء الأكبر مما تبقى من حياته في المنفى، باستثناء إقامة قصيرة في كوبا بين عامي 1878 و 1879. إلا أنه كرس لكوبا ولمشكلاتها السياسية النصيب الأكبر من عمله، رغم أنه كتب الكثير كذلك عن الفن، والآداب، والسياسة، والشخصيات والأحداث في البلدان الأمريكية اللاتينية والأوروبية التي زارها، كما كتب سلسلة طويلة من المقالات عن الولايات

المتحدة، التي قضى بها الأعوام الأربع عشرة الأخيرة من حياته. وحين نجح أخيراً في توحيد الجهود وإعداد حرب الاستقلال، عاد إلى كوبا ليموت. ورغم إحساسه بدنو أجله، يظل الوطني والكاتب داخله متوحدين، وخلال آخر أيامه، كتب في يومياته (من رأس هايتي إلى دوس ريوسر) (De Cabo Haitano a Dos Rios) ملاحظات مليئة بالقصد الشعري، وبالملاحظات حول الطبيعة، إلى جوار سجل وقائع حرب العصابات، حتى عشية استشهاده.

وباستثناء محاولاته الدرامية والروائية، التي تغلب عليه فيها البلاغة السائدة، فإن بقية أعمال مارتي، الشعر والمقالات، ذات نوعية وأصالة مؤثرة. قال «ماذا كنت سأكتب لو لم أنزف دما؟». وفي الحقيقة، فإن الروح تنزف دماً في صفحاته، لكنها تفعل بقدر كبير من الصدق ومن البراعة الأدبية، وبإحساس بالدقة اللفظية، وبالعثور على التعبير الصائب والمعبر. وفي شعره مثلما في نثره، لا يلجأ مارتي أبداً إلى «الكليشيهات» الجاهزة، أو إلى الصور والمشاعر المجردة بل إلى التجارب المعاشة المحددة المألوفة، الزاهية الألوان أحياناً، والمليئة بالمشاعر الشخصية، ويعرف كيف ينقلها لنا باقتدار حتى أنها سرعان ما تتبلور، في تيار نثره، إلى جمل نابضة ومكتملة. إن هذا الكاتب المتعجل، الذي لم يكن يكتب إلا ليخدم وطنه أو ليكسب قوته، هذا الرجل الذي وهب نفسه بكليته لقضية حرية شعبه ولقضية أمريكا كان في نفس الوقت مجدداً أدبياً، وواحداً من أعظم كتاب أمريكا اللاتينية.

(د) الحداثة

على طول التاريخ الأدبي لأمريكا اللاتينية، سواء منه التاريخ الاستعماري أو تاريخ ما بعد الاستقلال، لا توجد أي حركة أدبية أخرى تعادل الحركة المسماة بالحداثة، في كونها دليلا بالغ الوضوح على وحدة الآداب في هذا الجزء من العالم وأصالتها فعلى مدى أربعين عاماً شاركت في الحداثة كل بلدان الإقليم، وقد أعطى نصفها نحو عشرين كاتباً هاماً-سيظهر بينهم أعظم شعراء أمريكا الهسبانية-كتبوا على الأقل ثلاثين كتاباً هاماً، تفوق تلك الكتب التي أنتجت في مجالها حتى ذلك الحين، وقد فرضت تلك الكتب نفوذها على اتساع بيئتها الخاصة، وعلى إسبانيا لأول مرة.

مع الحداثة، تحيا أمريكا الهسبانية وكأنها وحدة أصبحت دورتها الدموية

منسابة على حين غرة تظهر أولى تبديات الحركة في المكسيك، نحو 1875، حيث يتصادف وجود خوسيه مارتي في الثانية والعشرين من العمر مع وجود مانويل جوتييريث ناخيرا Manuel GutierreZ في السادسة عشرة، وقد بدأ الإثنان في إظهار تجديدات أسلوبية جديدة، وفي إظهار حساسية جديدة قبل كل شيء. ها قد رسمت ملامح الحداثة من الناحية الجوهرية. أما النفير الذي سيضفي عليها صلاحية كاملة، وينشرها في أرجاء القارة فيأتي الآن من طرفها الآخر، في فالبارايو، حيث ينشر شاب نيكاراجوي هو روبين داريو (1867- 1916)، عام 1888 مجموعة قصائد وقصص تحمل عنواناً موحياً: هو أزرق AZul .... وفيها تظهر، في النثر بالدرجة الأولى، أولى دلائل وجود شاعر غنائي ومجدد استثنائي.... وفي تلك السنوات نفسها تذيع في هافانا وفي بوجوتا قصائد خوليان ديل كاسال 1893- 1863(Julian del Casal)، وقصائد خوسيه أسونثيون سيلفا 1896- 1865 (Jose Asuncion Silva)، تلك القصائد الحساسة الراقية التراجيدية.

لكن مبدعي الحداثة مازالوا تحت علامة الرومانتيكية يموتون شباناً. وفي عام 1896 لم يتبق سوى داريو ليصبح أعظم الشعراء، إن لم يكن الزعيم، لكوكبة تتضاعف أسماؤها: في المكسيك سالفادور دياث ميرون 1853(Miron Salvador Diaz 1928-)، ولويس أوربينا1868(1934-Luis G. Urbina)، وأمادو نرفو 1919- 1870(Amado Nervo)، وخوسيه خوان تابلادا1945- 1871(Jose Juan Tablada)، وإنريكي جونثالث مارتينث 1952- 1871(Enrique Gonzalez MartineZ)، وفي كولومبيا جييرمو فالنثيا 1943- 1873(Guillermo Valencia)، وفي فنزويلا مانويل دياث رودريجث 1927- 1 868(Manuel Diaz RodrigneZ)، وروفينو بلانكو فومبونا1944- 1874(Rufino Blanco Fombona)، وفي البيرو خوسيه سانتوس تشوكانو 1934- 1875(Jose santos Chocano)، وفي بوليفيا ريكاردو خايميس فريرى 1933- 1868(Ricardo Jaimes Freyre)، وفي الأرجنتين ليوبولدو لوجونس 1938- 1874(Leopoldo Lugones) وإنريكي لاريتا 1961- 1875(Enrique Larreta)، وفي أوروجواي خوسيه إنريكي ردودو (1871- 1917) Jose Enrique Rodo، وأوراثيو كيروجا 1908- 1879(Horacio Quiroga)، وفي تشيلي كارلوس بيثوا فيليث-Car 1908- 1879(los pezoa VeliZ) وإبتداء من عام 1896، الذي يحدد ذروة الحداثة مع ظهور نثريات دنيوية

والغرباء لداريو، تنشر دون انقطاع، وحتى عام 1915 تقريباً، الكتب الأساسية للحركة التي يبدو أنها تتبادل الظهور في المكسيك مرة، وفي بوينوس آيرس مرة، أخرى، في بوجوتا مرة وفي ليما أخرى، في كاراكاس مرة وفي مونتفيديو أخرى.

كانت مجموعة الدراسات التي سماها داريو باسم الغرباء بالغة الأهمية لأنها عممت معرفة الشخصيات الأدبية الأساسية لتلك اللحظة، البارناسيين والرمزيين الفرنسيين، بالإضافة إلى كتاب من جنسيات أخرى مثل بو وإبسن. ويختتم هذا الدليل الثاقب والملائم بتكريم للكوبي خوسيه مارتي، وبمؤتمر حول الشاعر البرتغالي إيوجينيو دي كاسترو Eugenio de castro، رائد الشعر الحرفي ديوانه ساعات (1891)، الذي تمتع بنفوذ كبير في تلك الأعوام.

ويظهر النشاط الأدبي المكثف كذلك في المجلات التي تنشر، علاوة على الإنتاج المحلي، إنتاج المحدثين من البلدان الأخرى من قبيل الترجمات الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية. وفي أكثر هذه المطبوعات نموذجية، وهي المجلة الزرقاء Revista Azul (المكسيك، 1894- 1896)، التي ظل يدفعها جوتييريث ناخرا حتى وفاته،، نجد هذا الانفتاح الأمريكي والعالمي انفتاحاً استثنائياً. فخلال السنوات الثلاث التي صدرت فيها تضمنت مساهمات من 96 مؤلفاً أمريكياً لاتينياً، من أتباع الحداثة، من 16 بلدا، دون أن نحسب المكسيكيين. ويأتي داريو في المقدمة وله 54 مساهمة، ويتبعه ديل كاسال وتشوكانو، ولكل منهما 19 مساهمة، ومارتي وله 13 مساهمة. ويبلغ عدد الكتاب الفرنسيين المترجمين 69 كاتبا، من بينهم بودلير، وباري دورفيلي Barbey D‘Aurevilly وكوبيه Coppee، وجوتييه Gautier، وهيريديا Heredia، وهوجو، وليكونت دي ليل، وريشبان Richepin، وسوللي برودوم Sully Prudhome، وفرلين، وهم يتجاوزون في العدد الكتاب الإسبان الذين لايتعدون 32. ومن الجنسيات الأخرى يترجم كذلك هاينه Heine، ووايلد Wilde، وإبسن Ibsen، ودانونزيو D’Annunzio، بالإضافة إلى الروائيين الروس العظام وبو الذي كان قد ترجم في المكسيك منذ عام 1869. وفي سنوات اتصالات غير مستقرة كتلك السنوات يبدو من الإنجاز الضخم ذلك الانتشار الذي نجح المحدثون في إقامته من أجل التعرف بعضهم على بعض وقراءة بعضهم لبعض، ومن أجل ترويج أعمالهم في المجلات الأدبية [7].

كانت الحداثة، إذن، بالنسبة لكتاب نهاية القرن في أمريكا اللاتينية بمثابة امتلاك للعالم، لكنها كانت كذلك امتلاكا للوعي بالعصر. إذ أن مبدعي الحركة بتطلعهم إلى ما هو أبعد من الرومانسية الإسبانية المستهلكة، أدركوا، وربما بصورة غائمة، أن العالم قد اجتاحته موجة ثورية هائلة من التجديد الشكلي ومن الحساسية، وقرروا أن يشكلوا بتعبيرهم جزءاً منها. ولما كانوا غير متوافقين مع سوقية اللغة، فإنهم يجدون مخرجاً لهم من حماسة البارناسية الفرنسية، ويجدون إمكانيات تهذيب جديدة، وموسيقية وخيالا في الرمزية. وسوف يسهم أيضا كل من بو، وهانيه، وويتمان، ودانونزيو في ذلك. لكن المحصلة الأخيرة لهذه التركيبة ستكون أصيلة من جديد: ستكون النتيجة شخصيات عظيمة غنائية في أغلبها تشارك بسبب تشابهها في حركة تجديد مشتركة.

خلال فترة البداية وفترة الذروة، التي يمكن تحديدها بعام 1905، ومع ظهور أناشيد الحياة والأمل Cantos de vida y esperanza لداريو، خلقت الحداثة ميثولوجية فريدة من موضوعات الهروب الطريفة. وإلى إغريق «بارناسية» تحمل طابع بلاد الراين، يعود جوتييريث ناخرا في أغنيات قصيرة Odas breves، وديل كاسال في الأوقيانوسيات Las oceanidas وفي متحفي المثالي Mi Museo ideal وداريو من حوار مخلوقات السنطور Coloquio de los centauros وفي استجابة لفيرلين Responso a Verlaine، وردوده في آرييل 1900(Ariel) التي نرصد فيها تركيبة للحضارة الهللينية. إلا أن شرقاً متخيلا أكثر مما هو معروف، ومقتصراً على الصين واليابان يظهر في بعض قصص داريو وفي قصائد لديل كاسال، ويصبح بعدها إلهاما ليس موضوعياً فقط بل شكلياً كذلك في عدة كتب لتابلادا Tablada الذي يدخل إلى الإسبانية الهايكي Kaikai الياباني. وفي المقابل تظهر في كاستاليا الهمجية 1897(Castalia barbara) لخايمي فريرى Jaime Freyre ومثاوى الخلود الفالهالا (Walhalla) والكأس المقدسة Graal، والعفاريت والجنيات elfos y hadas لوك وأودين Loke y Odin وكلها فاجنرية ونوردية (*2) وتعاد صياغة تقاليد وشخصيات العهد القديم من الإنجيل والعصر الوسيط من قصص وقصائد لداريو (شجرة الملك داود، ملكات المجوس الثلاث، دوافع الذئب)، وفي قصائد لفالنثيا Valencia (بالمون الأسلوبي Palemon el estilista). وتظهر في

قصائد داريو، وتشوكانو، وتابلادا فرنسا ترجع إلى القرن الثامن عشر ذات أعياد فروسية على طريقة فرلين وواتو Watteau، وفي النغمة العامة لجوتييريث ناخيرا وداريو تفوح رائحة ذلك التفرنس الذي يسميه خوان فاليراJuan Valera «النزعة الغالية العقلية».

يبدو أن الحداثة قد نسيت الموضوعات الأمريكية والهسبانية. ورغم ذلك فقد ارتادها مارتي وجوتييريث ناخيرا، ودفعت داريو إقامته في تشيلي إلى استحضار القوة الهرقلية لكاوبوليكان Caupolican.. في سوناتا صريحة من أزرق Azul. وبعد عدة سنوات اختفت فيها تقريباً الموضوعات الهندية، وعادت هذه النزعة إلى الازدهار في آخر مراحل الحداثة لدى شعراء من أمثال بالنثيا، وتشوكانو، ولوجونس الذين جمع بينهم تقريظ ما هو هسباني والموضوعات الشعبية. لقد عرف داريو إسبانيا وتاريخها جيداً جداً وأراد، بالإضافة إلى ذلك، أن يكون «شاعر أمريكا». وسيبلغ ذلك بفضل بهاء غنائية وكذلك لأنه جعل من نفسه مدافعاً عما هو هسباني مثل: (تحية المتفائل Salutacion del Optimisla وإلى روزفلت A.Roosevelt)، وعن الشخصيات الإسبانية العظيمة مثل: السيد و دون كيخوته، وكذلك بفضل قصائد عديدة (اللوحة الثلاثية لنيكاراجوا Triptica de Nicarague، وفاصل إستوائي Intermezzo tropical، مناجاة إلى الأرجنتين Oda a la Argentine) يلمع فيها حضور وطنه وحضور المشهد الأمريكي أو الحنين إليهما.

كذلك يشكل رمزان دائمان جزءاً من ميثولوجيا الحداثة، هما: «أزرق» أول كتاب هام لداريو، و المجلة الزرقاء لجوتييريث ناخيرا، ولعل ذلك، كما قال هوجو، لأن «الفن هو اللازوردي» والبجعة رمز الجمال المجاني الذي كثيراً ما استخدمه البارناسيون والرمزيون، والذي سيعود للظهور لدى المحدثين الأوائل بصورة مسيطرة لدى داريو الذي سيربط نفسه بأسطورة ليدا Leda [3*] ويحولها إلى شعار للشعر الجديد. وحين يكتب جونثالث مارتينث عام 1915 السوناتا التي مطلعها «إلو عنق البجعة ذات الريش الخادع»، ويطرح «البومة العاقلة» باعتبارها رمزاً تأملياً جديداً، يكون زمن البجعة والحداثة قد انتهى.

إلا أن هذه الموضوعات والرموز الجديدة والقديمة للحداثة لا تفيد إلا في تحديد طابعها. والثورة أو التجديد الأعمق للحركة يتحقق في اللغة

وفي الحساسية، إذ يبدأ برد الفعل ضد أشكال التعبير المهمل ويقوى بتجديد الصور وتبسيط التركيب. وسيظل ثمة قاموس حداثي خاص يقتصر على الترف والجمال. فاللغة الشعرية يجب أن تكون إبداعاً فريداً ومدهشاً، وتتابعاً متصلاً للاكتشافات، وسوف ينجح داريو في بلوغهما عند نضجه في رسالة إلى السيدة لوجونس-Epis 1907(tola a la senora de lugenns)-وهي القصيدة التي تدخل بصورة رائعة اللغة الدارجة في شعر اللغة الإسبانية-كما سيفعل لوجونس في تقويم وجداني 1909(Lunario sentimental).

وحقق الشعراء المحدثون كذلك تجديداً أكثر تعقيداً، هو تجديد النظم. ويعمل هذا التجديد في ثلاثة اتجاهات: فمن ناحية سوف يفتشون في الماضي عن أشكال قديمة غير مستخدمة مثل: البحر السداسي التفاعيل التقليدي، أو البحور العتيقة والتوافقات القشتالية المنسية، مثل القافية الواحدة أو البحر ذي الأحد عشر مقطعاً بنبرات مختلفة. ومن ناحية أخرى سوف يضفون حيوية وتآلقاً أكبر على النظم عموما. وعلى ترويج كل البحور المعروفة. وحين ارتجف القراء من الأمريكيين اللاتين لدى ظهور ليلية Nocturno لخوسيه أسونثيون سيلفا والتي مطلعها «ذات ليلة، ذات ليلة تزدحم بالهمهمات, une noche, une noche toda llena de murnullos افترض البعض أنه استخدم فيها صيغة وزنية جديدة، لكن الشاعر أوضح ذات مرة (8) أن ذلك الجمال المريض يأتي، من الناحية الشكلية، من أغنية خرافية شديدة السوقية لإيريارتي Iriarte تقول:

إلى قردة una mona
جد كسول muy taimada
قال ذات يوم dijo un dia
أحد الغربان cierta urraca

ولم يفعل سيلفا سوى أن قسيم الشطرات أو الأبيات الرباعية المقاطع إلى مجموعات غير منتظمة. وأخيراً، فسوف يخلق المحدثون بحوراً جديدة، سيجربون، مثلما فعل داريو (في رسل Heraldos في نثريات أرضية. Prosas Profanas، 1896)، وخايمي فريري (في كاستاليا الهمجية Castalia barbara؛1897)، حرية الأوزان، والشعر الحر، كما سينظرون للموضوع كما فعل خايمي فريري نفسه في كتابه قوانين النظم القشتاليLeyes de versifica-

، 1912cion castellana).

كذلك بحث المحدثون دوماً عن مؤثرات انطباعية على أساس مشاعر معينة، مثل حيل التزامن، والتبديلات البصرية للألوان أو تدريبات التنويعات ذات اللون الواحد. المفردات، والموضوعات، والرموز، والنظم، والمؤثرات الخاصة كل هذه التجديدات الشكلية كانت تحاول أن تجد التعبير المناسب لحساسية جديدة. وفي لحظة انتصار الحداثة، فإن روبين داريو، الذي قال كل شيء وتنبأ بكل شئ، سيكتب في أولى قصائد ديوان أناشيد الحياة والأمل Cantos de vida y esperanza(1905) هذا التلخيص للحساسية الجديدة:

شبيه جداً بطراز القرن الثامن عشر، وقديم جداً
وحديث جداً، جسور، كوني،
فيه هوجو قوي وفرلين غامض،
وشبكة لا متناهية من الأوهام.

لكن هذه الشبكة من الأوهام وقرار احتضان القديم والحديث في الوقت نفسه سرعان ما أدت إلى الشك، والقلق، والاستياء، إلى رغبة في الفرار، وأخيراً إلى الاصطدام مع «اللانهاية السوداء حيث لا يبلغ صوتنا». إن الشعراء العظام عند صعود الحداثة-داريو، ولوجونس، وإيريرا إي ريسيج، وأوربينا، ونرفو-سيظهرون ببراعة الوجه المنتصر، والحسي، والتشكيلي للحياة، بقدر ما يظهرون الوجه الآخر، الليلي والمضطرب الذي يجد نفسه، بعد الاحتفال، في مواجهة الواقع والموت.

كانت الحداثة، في مجموعها، حركة جماعية لأمريكا اللاتينية عنت بشكل أساسي تجديداً شكلياً وانتصاراً كاملاً للتعبير الأصيل وللحداثة. كانت محاولة قوية من أمريكا اللاتينية لأن تشكل جزءاً من العالم ومن العصر، محاولة لأن تعود لتدوي في أمريكا كل الأصوات الراهنة ذات المغزى، وللغناء معها. وكما قيل كثيراً، فإن أمريكا اللاتينية تأخذ في الحداثة بزمام المبادرة وتتقدم على إسبانيا. الآن سيصبح الكتاب الأسبان من جيل 98 هم الذين سيقتفون أثر أمريكا ويقرون بسلطان الحركة، وبسلطان رويين داريو قبل كل شيء.

وفي البرازيل جرت كذلك حركة تجديد موازية لحركة أمريكا الإسبانية، رغم عدم وجود صلات معها بل مجرد مصادفات تتعلق بالفترة وبالتأثيرات.

ولم يكن للحركة البرازيلية ذلك النفس الإجماعي والجياش، فقد تلخصت تماماً في ظهور اتجاهات جديدة، سادها في البداية الاتجاه البارناسي مع ألبرتو دي أوليفيرا كوريا 1937- 1857(Alberto de Oliveira correa)، وأولافو بيلاك Olavo Bilac (186ه- 1918)، الشاعر الممتاز في صائد الزمردات (Ocagador de 1954(esmeralolas). بعد ذلك ظهرت حوالي 1899 الجماعة الرمزية، التي كان شاعرها البارز هو جوان دي كروز اي سوسانJoao de cruze Sousa (1863- 1898)، الذي كان من أتباع فرلين ومالارميه في ديوانه. (Broqueisy 1893(Missais). ومن ناحية أخرى، فإن تعريف الحداثة في البرازيل لا ينطبق على أعمال كتاب نهاية القرن بل على الحركة الطليعية التي بدأها عام 1922 كل من ماريو دي أندرادي ومانويل بانديرا.

3- الآداب المعاصرة

إذا أخذنا الأدب الأمريكي اللاتيني التالي عام 1920 في مجموعه وجدنا أنه يمثل اتجاهين كبيرين شديدي الوضوح هما: الطليعية والاهتمام الاجتماعي، وقد وصلا في لحظات معينة إلى حد اعتبارهما اتجاهين متناحرين. إن الرغبة في المشاركة في ثورة التعبير والدلالة الفنيين هذه الرغبة التي بدأت في نهايات القرن التاسع عشر، وانتهت في العقد الثالث من القرن الحالي، اعتبرت بمثابة ممارسة للأدب الخالص من جانب من كانوا يفضلون ألا تخدم الآداب أهداف ثورتها الخاصة بل أهداف الثورة الاجتماعية والسياسية التي تحفز العالم. وقد تغيرت تعريفات الاتجاهات لكن مازال الموقفان الأساسيان السائد إن موجودين. وخلال السنوات الأخيرة بدأ ميل جديد في التشكل بطريقة مازالت غير دقيقة، ويبدو أنه يوحد بين التجديد والتجريب وبين الحس الاجتماعي، ويحاول تحقيق ثورة أكثر جذرية في البنيات الاجتماعية، وبنيات الحساسية والسلوك، كما في اللغة والأشكال الأدبية.

(أ) المسرح

إذا التزمنا بالأنواع الأدبية القديمة فإن المسرح ظل حتى الآن هو النشاط الفني الذي لم يبلغ تماماً، في هذا الإقليم، ذلك التسامي الذي يشهد على دلالته الأدبية. فقد ظهرت في العقد الأول من القرن الحالي حركة هامة

لمسرح العادات في الأرجنتين وأوروجواي. وكان المحرك الأساسي لها عائلة من المستثمرين المسرحيين، من أصل إيطالي، هي عائلة بودستا Podesta، وكان أشهر مؤلفيها الأورجواي فلورنثيو سانشيث 1910- 1875(Florencio SancheZ) الذي أخرج أعماله في بونيوس أيرس. وقد كتب سانشيث، وكذلك أتباعه أعمالا من النقد الاجتماعي، حول المنازعات بين المدينة والريف، واستيعاب المهاجرين والمشكلات الأخلاقية لمجتمع مازال ريفياً يأخذ في التدرب على العالمية. وفي يوينوس آيرس، ومونتفيديو وسانتياجو بلغ هذا التيار حد اكتساب حيوية أصيلة. كان بمقدور المتفرجين التعرف في تلك الحكايات على وجوههم هم، وعلى مشكلاتهم الخاصة، بل وعلى لغتهم الخاصة.

والتيارات الأدبية التي ظهرت فيما بين الحربين العالميتين، ومع انتشار المذاهب النفسية الجديدة، حفزت فيما بين عامي 1920 و 1945 على ظهور مسرح يتباعد عن نزعة العادات ويطمح إلى تجاوز الطرق المتصلبة للتقديم الواقعي-الرومانسي، من أجل استكشاف الذاتية، وتجريب أشكال شعرية ومفاهيم عن الزمان والمكان أكثر حرية.

ويرجع الفضل في الخطوات الأولى نحو تحديث المسرح الأمريكي اللاتيني إلى بعض المؤلفين الدراميين في تلك الفترة، ومعهم على سبيل المثال الأرجنتينيان كونرادو ناليه روكسلو 1898(Conrado Nale Roxlo)، وصامويل آيشلباوم 1894(Samuel Eichelbaum)، والأوروجواي فبيثتي مارتينث كويتينيو 1887(Vicente Martinez Cuitino)، والتشيلي أرماندو موك Armando 1894(Moock -1942) والمكسيكيون شافييه فياروتيا Xavier

(Villaurrutia)1903 -1950، وثلستينو جوروستيثا-1967 Celestino (Gorostiza)1904، وسالفادور نوفو (Salvador Novo)1904 الذين نظموا الفرق والمواسم المسرحية المسماة مسرح يوليسيز (1928) Teatro Ulises وتوجه 1932(Orientacion).

وتلت جهود التجديد والطليعة اتجاهات هامة أخرى مثل مسرح نقد المشكلات القومية وتفسيرها، والذي يمثله مؤلفون من أمثال البرازيلي كلاوديو دي سوزا Claudio de Souza(1876- 1954)، والمكسيكي رودولفو أوسيجلي 1905(Rodolfo Usgli)، والبيروي برناردو روكا ري Bernardo

1918(Roca Rey)، والكوبي خوسيه أنطونيو راموس Jose Antonio Ramos(1885-1946)، والنيكاراجوي بابلو أنطونيو كوادرا Pablo Anto-nio Cuadra (1912)، وإعفاء جماعة آريتو Areyto، التي أسسها إميليو بيلافال Emilio Belaval في بويرتوريكو عام 1935. ويواجه المسرح التالي على 1940 إشكالية الإنسان المعاصر، ووحدته، وافتقاده للأمان واضطرابه، والنزاعات التي تشكل مسؤوليته تجاه العنف والظلم.

(ب) الشعر

لا يعني انتهاء الحداثة في العقد الثاني من القرن الحالي على الإطلاق إضعاف الشعر في أمريكا اللاتينية. فمنذ 1920 وحتى أيامنا تظهر دفعات من الشعراء الجدد الذين يشكلون تياراً واسعاً يعرف، أولا، بأنه شعر طليعي ثم، بعدها، بأنه شعر معاصر. ومنذ العشرينات ظهر اتجاهان: اتجاه أولئك الشعراء الذين يقومون برد فعل ضد جوانب معينة من الحداثة، من أجل تصحيح التجاوزات أو العيوب، ويسمى ما بعد الحداثة Posmodernismo، واتجاه آخرين، أكثر جرأة، أرادوا أن يطوروا، مهما كانت النتائج، اتجاهات الحداثة نحو الإبداع الفردي وحرية الفنان، نافين ومحطمين الماضي، ويسمى ما وراء الحداثة أو الحداثة المتطرفة Ultra modernismo كان، آلا. كانت أشكال رد فعل الأوائل-من البحث عن البساطة والحميمية الغنائية، وردود الفعل ضد التقاليد الكلاسيكية، وضد الرومانتيكية، وضد النزعة النثرية الوجدانية، أو ضد الحساسية والأشكال الحداثية، وذلك عن طريق التهكم-تنبهنا إلى أنه من هذا الخط سيظهر من يفضلون التنويعات المعتدلة للذوق وللموضوعات، رغم أن ذلك لا يستبعد أن يظهر من هذه المجموعة شعراء بالغو الأصالة وهامون مثل الكولومبيين بورفيريو باربا خاكوب 1942-1883(Porpirio Barba Jacob)، ولويس كارلوس لوبث Luis Carlos Lope والأرجنتينيين بالدوميروا فرناندث مورينو-Bal 1950- 1886(domero Moreno-Femande)، وانريكي بانشس-Enri 1968- 1888(que Banchs)، وكارلوس ماسترونادري Carlos 1900(Mastronardi)، والبيروي خوسيه ماريا إيجورين Jose Maria 1942- 1882(Eguren)، والبورتوريكي لويس يورنس توريس Luis Llorens Torres (1878- 1944).

وبالمقابل، كان «المتطرفون»هم غير المتوافقين والثوريين، وأنصار «تقاليد

القطيعة». وكان من نصيب شعراء أمريكيين لاتين، مثل التشيلي فيثنتي هويدوبرو 1948- 1893(Vicente Huidobro)، والبيروي سيزار فاييخو Cesar 1937- 1895(Vallejo)، والأرجنتيني خورخي لويس بورخس ـ -1987 Jorge 1899(Luis Borges) أن يتلاقوا مع اتجاهات الطليعة الأوروبية التي ظهرت عند نهاية الحرب العالمية الأولى. وقد شارك هؤلاء بنشاط حوالي عام 1920 مع الإسبان الذين يلتقون مع مواطن قلقهم-خيراردو دييجو Gerardo Diego، وفيدريكو جارثيا لوركا Federico Garcia Lorca، وخوان تشاباس Juan Chabas، وأنطونيو إسبينا Antonio Espina-، في حركات من قبيل الإبداعية creationism أو حركات أخرى أقل دلالة، يطلق عليها في مجموعها تسمية النزعة الحدية. كانت تلك حقبة فتية وعابدة لأقانيم «المذاهب»، وللخيال الحر الذي تبدى بالدرجة الأولى في مجلات مثل بريسما (المونشور)Prisma (1921- 1922)، وبروا 1923- 1922(Proa)، ومارتين فييرو Martin Fierro (1924- 1927) وكلها أرجنتينية، وأوريسونتي (الأفق) Horizonte (1926- 1927)، و يوليسس Ulises(1927- 1928)، وكونتمبورانيوس (معاصرون) Contemporaneos(1928- 1931) وكلها مكسيكة، والمجلة الكوبية ريبستادي أفاني (مجلة التقدم) Revista de Avance (1927- 1930)، والبيروية أماوتا Amauta(1926- 1932)، ولوس نويفوس (الجدد) Los Nuevos (1920)وألفار Alfar (1921- 1955) الأورجوايئان.

وبالتوازي مع ذلك، جرت في البرازيل حركة تجديدية. بدأها الشاعران ماريو دي أندرادي (1893- 1945)Mario de Andrade ومانويل بانديرا Manu el-Bandeira (1886) أثناء الاحتفال بأسبوع الفن الحديث، في سان باولو عام 1922، الذي أقيمت فيه معارض تصوير ونحت، وحفلات موسيقية ومؤتمرات، كانت هي البداية الصاخبة للطليعية التي سيطلق عليها البرازيليون اسم الحداثة. وفي ذلك العام نفسه ينشر ديوان لدى أندرادي يحمل عنوان Pauliceia desvairada، يعرض فيه على الشعر البرازيلي كل حريات الفترة الجديدة: الشعر الحر، والنزعة النثرية واللغة الدارجة، والتعبير الشخصي والتهكمي والبحث عما هو هندي أصلي وعن الموضوعات الشعبية. ويقوم الكاتب الذي كان ناضجاً حينئذ، جارسا أرانيا Garcia Aranha (1868- 1931)، بالتأييد الحاسم للحداثة البرازيلية وذلك عن طريق خطاب-بيان من

الأكاديمية (1924)، ويتحد معه ويتبعه حتى أيامنا هذه شعراء من أمثال خورخي دي ليما Jorge de Lima (1893- 1953)، وروي ريبيرو كوتو Rui Ribeiro Couto)(1898- 1963)، وسيسيليا ميريليس Cecilia Meireles(1901- 1964)، وكارلوس دروموند دي أندرادي Carlos Drummond de Andrade (1902)، وموريلو منديس(19 :12) Murilo Mendes) أوجستو فيديريكو شميث 1906-1956(Augusto Federico Schmidt)، وذلك كله من أجل تشكيل واحدة من ألمع فترات الشعر البرازيلي.

وسرعان ما سوف يخبو اكثر الجوانب عدوانية وصخباً من تلك «المذاهب»، لكن سيبقى بمثابة الإنجازات الدائمة من ذلك التيار الشعري الواسع، الشعر الحر، وإلغاء القافية، واستخدام تكوينات طباعية، وحرية الابتكار المجازي، واللغة الدارجة، وإثراء التجربة الشعرية الذي تطرحه السوريالية. وبالإضافة إلى هذه الخصائص، سوف تظهر في فترات معينة موضوعات ملحة من قبيل «النزعة الأهلية» Nativismo التي يشارك فيها شعراء من أمثال المكسيكي رامون لوبث فيلاردي 1921- 1888(Ramon Lopez Velarde)، والبرازيلي جورج دي ليما Jorge de Lima، والبويرتوريكي لويس باليس ماتوس Luis 1899(Pales Matos)، والكوبي نيكولاس جيين (1904)، كما يشارك فيها، في لحظات معينة من إنتاجهم سيزار فاييخو Cesar Vallejo، وخورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges، والاكوادوري خورخي كاريرا أندرادي Jorge Carrera Andrade (1903) والتشيلي بابلونيرودا Pablo Neruda(1904- 1975). وهؤلاء أضفوا قيمة شعرية على الإيقاعات الزنجية، وعلى ظرف الريف، وعلى ملحمة الحي السكني، وعلى سر العوالم الهندية.

وكانت هذه الإشارات تؤدي بالضرورة إلى الموضوعات الاجتماعية التي كانت تشغل بال كل أنصار النزعة «الأهلية» تقريباً وخصوصاً نيرودا، الذي ربما كان أعظم شعراء أمريكا اللاتينية في هذه الفترة بسبب عملية الشعريين العظيمين، إقامة على الأرض (1931- 1935) Residencia en la tierra و النشيد الشامل 1950(Canto General)

وعلاوة على هذه الموضوعات والخصائص العامة للشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية، يوجد كثير غيرها تنتمي كل واحدة منها إلى واحدة من الشخصيات الشعرية الكبيرة التي ظهرت منذ عام 1920 حتى الأربعينات.

وهكذا نجد الابتكار اللفظي والروح القلقة عند رامون لوبث بيلاردي، والصوت اللازع والأصيل، المفعم بالضراعة والألم الإنسانيين، للتشيلية جابر بيلا ميسترال-Gab 1957- 1889(riela Mistral)، واللهجات الكلاسيكية والشعبية في العالم الشعري الفسيح للمكسيكي ألفونسو رييس Alfonso Reyes

(1889- 1959)، وهو أستاذ النثر والاهتمام الثقافي في تلك الفترة، والتجويد الغنائي للكوبي ماريانو بول 1891(Mariano Bull)، وللأرجنتيني ريكاردو مولينارى 1898(Ricardo E. Molinari)، والحسية الوصفية والخيال اللفظي عند الأرجنتيني أوليفريو خيروندو1891- 1967 (Oliverio Girondo) والمكسيكي كارلوس بيبثر 1899(Carlos Pellicer)، ومزيج الطليعية والكلاسيكية عند النيكاراجوي سالومون دي لا سيلفا Salomon de la selva (1893- 1959)، والحساسية المعقدة والخيال الغنائي عند الكولومبي ليون دي جرييف 1895(Leon de Greiff)، والإنسانية الراديكالية والتراجيدية التي تحرك مشاعرنا في شعر سيزار فاييخو، وخلق كون من الخيالات الثقافية والحساسية الشعرية الحادة لخورخي لويس بورخس، وهو واحد من أكثر الكتاب نفوذاً وأصالة في شعره وفي نثره، وشعر الخيال الحاد لدى المكسيكي خوسيه جوروستيثا 1901(Jose Gorostiza)، والذي تعد قصيدته موت بلا نهاية (1939) أهم قصائد أمريكا اللاتينية في تلك الفترة، والغنائية اللاهوتية للأرجنتيني ليوبولدو ماريشال 1900-1970 (Leopoldo Marechal)، والنقاء الشكلي، والاقتصاد الغنائي والإنسانية لدى المكسيكي خايمي توريس بوديت 1902(Jaime Tores Bodet)، وميتافيزيقية الحواس والخبرات لدى المكسيكي شافييه فياوروتيا 1903- 1950(Xavier Villaurutia)، والتشيلي روسامل دل فايه 1900-1963(Rosamel del Valle)، والرقة، والدعابة وشعر الأمور الدارجة عند المكسيكي سلفادور نوفو Salvador Novo (1904)، وآثار السوريالية عند الجواتيمالي لويس كاردوثا إي آراجون Luis Cardoza y Aragon(1904).

وابتداء من عام 1940 اتضحت بقوة دفعة جديدة من الشعراء في أمريكا اللاتينية، لا يجمع بين أعضائها سوى القليل جداً من الملامح المشتركة باستثناء وضعهم كشهود على عالم ظالم وممزق، ترتفع في مواجهة اختلاطه أصوات بالغة التنوع بقدر تنوع أصوات الأرجنتينيين إنريكي مولينا Enrique

Molina (1910) وسيزار فرناندث مورينو 1919(Cesar Fernandez Moreno)، والبرازيليين فينيسيوس دي موارايش 1913(Vinicius de Moraes)، وجوان كابرال دي ميلو نيتو 1920(Joao Cabral de Melo Neto)، والمكسيكي أوكتافيو باث 1914(Octavio PaZ)، والتشيلي نيكانور بارا Nicanor Parra (1914)، والكولومبي آلفارو موتيس 1923(Alvaro Mutis)، والبيروي سباستيان سالاثار بوندي 1924-1965(Sebastian Salzar Bondy)، والنيكاراجوي إرنستو كاردينال 1925(Ernesto Cardenal). وتبرز من بينهم الغنائية المكثفة والعميقة لباث، وهو الروح الفريد الوضوح والذي تتقاطع فيه الصراعات والتجارب الثقافية للتاريخ ولعصرنا.

(ب) الرواية

بقدر ما يقدم الشعر الحديث في أمريكا اللاتينية تطورا عضويا، دون انقطاعات في الاستمرارية، فإن للرواية تطوراً مليئاً بالأحداث، إن لم يكن تطوراً دراميأً. في أمريكا اللاتينية يتدفق الشعر بصورة طبيعية ومن حين إلى حين يظهر شعراء عظام: داريو، وفابييخو، ونيرودا، وباث. وبالمقابل فإن خلق رواية قوية وأصيلة ظل واحدا من أكبر الطموحات الأدبية لأجيال عديدة، لكن التحفظ ظل على الدوام قائماً أمام قبول أن المعركة قد كسبت في النهاية. وهناك لحظتا ازدهار: جرت الأولى بين 1924 و 1930، والآن ضعفت بعض الشيء، والثانية رواج الرواية الأمريكية اللاتينية، الذي يعود إلى سنوات الستينات ومازلنا نشهد تألقه.

فور تجاوز الحداثة بلغت الرواية، فعليا، أهمية فريدة مع الروايات العظيمة للثورة المكسيكية: (أناس الحضيض Los de abajo) لماريانو أثويلا (1873- 1952)-التي رغم نشرها أصلا منذ عام 1915 لم تكتشف أدبياً إلا بدءاً من طبعتها السادسة عام 1925- و النسر والأفعى El aguila y la serpiente (1928)، و ظل الزعيم 1929(La sombra del caudillo) لمارتين لويس جوزمان 1887(Martin Luis Guzman)، مع رواية شجب اجتماعي جياشة، جنس من البرونز 1919(Raza de bronce) للبوليفي ألثيديس أرجيداس (1879- 1946)، ومع روايتين ممتازتين، الموضوع السائد فيهما هو نضال الإنسان مع الطبيعة: هما الدوامة 1924(La voragine)، للكولومبي خوسيه يوستاسيو ريفيرا 1888-1928(Jose Eustasio Rivera) و دونيا باربارا1929(Dona Barbara)، للفنزويلي رومولو جاييخوس (Romulo 1969- 1886(Gallegos. ويقدم الروائيون

الأرجنتينيون مقابلا راقياً لهذه الدرامية المتوترة: بنيتو لينش 1885-1952(Benito Lynch)، الذي يركز على النزاعات الإنسانية لشعب سهول البامبا في سلسلة الروايات التي تمضي من صقور فلوريدا 1916(Los caranchos dela Florida) إلى إنجليزية الحمقى 1924(El ingles de los guesos)، وغرام جاووشو El Romance de un 1930(gaucho)، وريكاردو جويرالديس 1886(1927-Ricardo Guiraldes) الذي يحول اللقاء مع الطبيعة إلى خيال شعري في دون سيجوندو سومبرا (1926)..

واليوم، تقوم أعمال هذا الجيل من مؤسسي الرواية الحديثة بحماسة أقل من الحماسة التي قوبل بها ظهور هذه الأعمال. وبالفعل فإن الرؤية التي كانت لدى هؤلاء الروائيين عن الفلاح الذي يتصارع مع أرضه، وعن الثوري الذي يناضل من أجل العدالة، وعن اصطدام الإنسان بالطبيعة وبالهمجية، كانت لا تزال رؤية رومانسية، «هندية» أحياناً، والحيل الأسلوبية وحيل التكوين التي كانوا يمتلكونها كانت أولية وظلت مرتبطة بالواقعية والطبيعية. كانوا لا يزالون في المرحلة الطبيعية والأسطورية وكانت «المرحلة التاريخية» تبدو نائية. لكن أولئك الروائيين قد أسروا عدة أجيال من القراء، وقدموا للعالم صورة أولية لأمريكا، وذلك بفضل خاصية قليلة الشيوع: وهي أصالة وقوة موهبتهم الروائية ومازال الناس يعدون من الروائع صفحة تبدو عارية عن الحيل البلاغية، لأثويلا أو لجوثمان، لجاييجوس أو للينش.

ولم تكن السنوات التي أعقبت هذا الازدهار الأول بالغة الخصوبة، حتى حين بدأت في الظهور في عقد الثلاثينات أولى الروايات ذات الدلالة: مثل رواية الفنزويلي أرتورو أوسلار بييترى 1905(، Arturo Uslar Pietri)، الأسنة الملونة 1930(La lanzas coloradas)، ورواية الإكوادوري خورخي إيكاثا 1906(Jorge Icaza)، هواسيببونجو 1934(Huasipungo)، ورواية البيروي ثيرو أليجريا1909-1968 (، Ciro Alegria)، الأفعى الذهبيةLa 1930(serpiente de oro)، ورواية البرازيلي جراسيليا نو راموس (1892- 1953)، قلق 1936(Angustia). إنه على العموم عقد قليل اللمعان يتميز بالرواية الاجتماعية، التي ستكون لها أهمية في البرازيل مع جماعة الروائيين الذين يتزعمهم جورج امادو 1903(Jorge Amado). وإلى تلك السنوات يعود التعريف، المناسب يومئذ، والذي أطلقه الناقد البيروي لويس ألبرتو سانشيث Luis Alberto Sanchez: أمريكا: رواية

بلا روائيين (1933).

وكما يحدث عادة، سرعان ما تناقض الأحداث القول المتشائم. فسوف يشهد عقد الأربعينات ظهور اثنين من أكثر قصاصي أمريكا اللاتينية أصالة، هما الأرجنتيني خورخي لويس بورخس والكوبي أليخو كارنتييه Alejo Carpentier (1904)، وكذلك ظهور روايات وقصص بارزة بفضل أحكامها الشكلية وكثافتها الروائية. وقد تم تجاوز الرواية الطبيعية. ويسود الآن موقف نقدي في ملاحظة الواقع، كما في عيد ياوار 1941(Yawar fiesta) للبيروي خوسيه ماريا أرجيداس 1913(Jose Maria Arguedas)، و الحداد الإنساني El 1943(luto humano) للمكسيكي خوسيه ريفويلتاس Jose Revueltas (1914)، و السيد الرئيس 1964(El senor presidente) للجواتيمالي ميجيل آنخل أستورياس 1899(Miguel Angel Asturias)، و على حافة الماء 1947(Al filo del agua) للمكسيكي أجوستين يانييث Agustin 1904(YaneZ) و آدم بوينوسايرس 1948(Adam Buenosayres) لليوبولدو ماريشال Leopoldo Marechal هذا إن لم يكن ثمة خيال يستعصي على الذكاء، مثلما في اختراع موريل 1940(La invencion de Morel) الأرجنتيني أدولفو بويى كاساريس 1914(Adolfo Boioy Casares)، وفي

قصص 1944(Ficciones) لبورخس أو مملكة هذا العالم El reino de este 1949(mundo)لكاربنتييه. إن الهام في أعمال روائيي هذه الفترة-كما لاحظ أمير رودريجث مونيجال-هو علاقتها مع حركات الطليعة، «لأنهم، قبل كل شيء، مجددون لرؤية ولمفهوم للغة».(9)

وتسود في الخمسينات أعمال مؤلفين من أمثال بورخس وكاربنتييه، ويشرع في النضج روائيون مثل الأورجوايي خوان كارلوس أونيتي Juan Carlos Onelti (1909)-الحياة القصيرة، La vida breve 1950، والتشيلي مانويل روخاس 1896(Manuel Rojas)-ابن اللص 1951، Hijo de ladron-والفنزويلي ميجيل أوتيرو سيلفا 1908(Miguel Otero Silva)-دور ميتة Casas 1955، muertas،-ويبدأ في الشهرة ثلاثة قصاصين مكسيكيين: هم خوان رولفو1918(Juan Rulfo) بأقاصيص السهل المشتعل (1953) El llano en llamas وبرواية بدرو بارامو 1955(Pedro Paramo)، وخوان خوسيه أريولا 1918(Juan Jose Arreola) بقطعه النثرية الفريدة التي يختلط فيها القصص بالمقال في

مؤامرات Confabulavio، وكارلوس فوينتس Carlos 1929(Fuentes)، الذي يفتتح برواية أكثر الأقاليم شفافية region mas 1958(transparente)، فترة جديدة للرواية الأمريكية اللاتينية مع القصاص الأرجنتيني الاستثنائي، خوليو كورتاثار 1914(Julio Cortazar) الذي نشر في نهاية ذلك العقد أول كتبه الهامة، مجموعة أقاصيص الأسلحة الخفية Las 1959(armas secretas).

هكذا، وبعد هذا التراكم للخبرات، بعد هذا التحقيق البطيء لحرية الخيال، بعد هذا التدرب المستمر على التكنيكات والأساليب، بعد هذا النضال مع اللغة التي يأخذ في التركز حولها الجزء الأكبر من الهم التعبيري، وبالترافق مع تشكل ظاهرة أشمل من نزع الأوهام، ومن رفض البنيات الاجتماعية والثقافية، ومن الثورة الجنسية، ومن المعايير والاستخدامات الحيوية الجديدة، ومن ذوبان الأنواع الأدبية والأشكال الفنية، التي تضم خلق حساسية جديدة وأسلوب خاص بالسنوات الحالية، ينتج الازدهار الحالي للرواية الأمريكية اللاتينية.

كان الروائيون الذين خلقوا لحظة الذروة الأولى، فيما بين 1924 و1930، لا يتعدون ستة من الطراز الأول، متفرقين في أنحاء أمريكا اللاتينية. وهم الآن يقاربون الضعف، وسواء كانوا يكتبون في بلدانهم، أو في بلدان أخرى من أمريكا أو أوروبا، فإنهم قد أقاموا فيما بينهم تواصلا وتحالفاً نشيطين. إن نجاحهم، والتفسيرات المستفيضة والملائمة التي نالتها أعمالهم، إذا كانوا قد حققوا انتشاراً استثنائيا في لغتهم الأصلية وفي ترجمات عديدة، فكل ذلك ليس غريباً عن ظهور دفعة بارزة من النقاد بشكل مواز وهم: الأورجواييون ماريو بنيديتي 1920(Mario Benedetti)، أمير رودريجث مونيجال- Emir Rodri 1921(guez Monegul)، وآنخل راما 1926(Angel Rama)، والمكسيكيان إمانويل كاربايو 1929(Emmanuel Carballo) وكارلوس مونسيفايس 1938(Carlos Monsivais)، والتشيليان فرناندو أليجريا-Fer 1918(nando Alegria) ولويس هارس 1936(Luis Harss)، والكوبي سيفيرو ساردوي 1937(Severo Sarduy) والبيروي خوليو أورتيجا Julio 1942(Ortega).

وندرج هنا أسماء الروائيين الذين يكونون هذه الدفعة وأهم أعمالهم: الباراجواي أوجستو روا باسطوس (1917) بروايته ابن الإنسان (1960) Hijo de Hombre، وكارلوس فوينتس Carlos Fuentes برواية موت أرتيميوكروث

1962(La muete de Artemio CruZ) وتـغـيـيـر الجـلـد-Cam 1967(bio de piel)، والبرازيلي جوان جيمارايش روزا Joao Guimaraes 1967- 1908(Rosa) بروايته السـرزون الكبيـر: دروب Gran serton 1963(veredas)، والأرجنتينـيان خولـيو كورتاثار Julio Cortazar برواية الحجلة 1963(Rayuela) و الدوران حول اليوم في ثمانين عـالمـاً La vuelta al 1967(dia en ochenta mundos) وإرنستو سـاباتـو Ernesto Sabato (1912) بـروايتـه عـن الأبطـال والقـبـور 1962(Sobre heroes y tumbas)، والأورجـوايـان كـارلـوس مـارتـيـنـث مـوريـنـو 1917(Carlos Martinez Moreno) برواية منصة الإعدام 1963(El paredon)، وخوان كارلوس أونيتـي برواية حوض السفن 1961(El astillero)، تجميع الجثث Junta cadaveres (1965)، والقصص الكاملة (1967)، والبيرواني ماريو فارجاس يوسا Mario 1936(Vargas Llosa) برواية المدينة والكلاب La ciudad y 1963(Los perros)، والدار الخضراء 1966(La casa verde)، والكوبيان خوسيه ليثاما ليما 1912(Jose lezama lina)، برواية الفردوس 1966(Paradiso) وجييرموكابريرا إنفانتي Guillermo Cobrera Infante (1929) برواية ثلاثة نمور حزينة 1967(Tres Tristes tigres)، والكولومبي جابرييل جارثيا مـاركث 1928(Gabriel Garcial MarqueZ) بروايته مـائـة عـام من العزلة 1967(cien anos de soledad). وليس السجل مغلقاً ولا محدداً بدقة. إذ باستثناء الراحل جيمارايش روزا، نجد الآخرين في أوج إبداعهم، وإلـى جوارهم تواصل أجيال سابقة عملها الروائي أو يبدأ فيه كتاب جدد واعدون. كذلك لا يمكن اعتبار ذلك التصنيف للأعمال البارزة نهائياً وسط كل تلك الأعمال التي تشكل هذا المخزن الأمريكي اللاتيني الذي يثير انتباه العالم. وسيحافظ بعض هذه الأعمال على نوع معين من المكانة في عالم النقد لكن السلف لن يحافظ عليها.

وفيها جميعاً نجد حرية اللغة والابتكار، وعدوانية واثقة ومشاركة حاسمة في النزاعات وفي التيارات الفكرية ليومنا هذا مما يجعلها دالة وحية بالنسبة للقارئ الحديث بلغتنا أو بأي لغة أخرى لقد تم تجاوز النـزعة الإقليمية التي تراجعت إلى الوراء لكن من بين أعمالها بلغ عمل واحد شهرة ليست أدبية فقط بل شعبية أيضاً، في لغات عديدة، ولعل ذلك لأنه رائعة هذه الفترة. هذا العمل هو مائة عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركث. إنه كتاب حب وخيال فيه كل شيء: التاريخ والأسطورة، الاحتجاج والاعتراف،

المجاز والواقع، وكل هذا مروي بفن قديم يهزم حقاً، حين يظهر، الصيغ الأدبية، إنه موهبة بقدر ما هو عمل العقل والروح، وهو سر القصص القديم الذي يأسرنا مرة أخرى.

5 أمريكا اللاتينية في الآداب الأخرى

إستواردو نونييث (*)
Estuardo Nunez

1 - الطابع المثالي الأول.

أثار وصول الإنسان الأوروبي إلى أمريكا- كولومبس إلى جزر الأنتيل، وكورتيس إلى المكسيك، وبيثارو إلى البيرو، خلال أربعين عاما-عملية طويلة من استيعاب الأنباء المتفرقة بشأن البؤر المختلفة والمنعزلة حول الحقائق الأمريكية، دون استنباط كثير، للمعلومات الجغرافية، والفيزيائية، والاجتماعية، والأنباء التاريخية الجزئية والسطحية.

ولم تستطع الأنباء الأولى عن أمريكا، ومن بينها تلك التي تضمنتها رسائل كريستوفر كولومبس أن تميز بين ما هو أمريكي وما هو آسيوي. وحتى أوائل القرن السادس عشر كان الاعتقاد العام في أوروبا أنهم قد وصلوا إلى الجزر التي تجاور كاتاي[*1] أو الهند.

لكن بعد سنوات، ومع تقدم القرن المذكور، بدأت

تقارير أخرى عن تجارب المستكشفين والغزاة تحدد ملامح واقع مستقل، أو بالأحرى بدأت في اعتبار ما هو أمريكي على أنه قادم من قارة جديدة. ومن ثم رُسمت أولى الخرائط أو كتب الإرشادات الملاحية التي تحدد جسما جديدا من الواقع الأرضي سيأخذ في الاكتمال ببطء بكل اتساعه عن طريق الاكتشافات والغزوات اللاحقة. هكذا تبزغ أمام الأوروبيين تضاريس السواحل البرازيلية، وفلوريدا، وكندا، ووجود إمبراطوريات هامة مثل إمبراطوريات الأزتيك والانكا. ويتمكن أمريكو فسبوتشيو Americo Vespucio، الذي أرتحل من عام 1498 إلى عام 1508، من «عزل» القارة الجديدة كوزموجرافياً.

تبدأ الأرض الجديدة في اكتساب خصائص الأرض الموعودة، الجنة الأرضية، وترتسم فوقها، خياليا، لوحة عصر ذهبي ينتج أسطورة الدورادو El Dororado، وأسطورة خاوخا Jauja، وغيرها من النتاجات الخاصة بفانتازيا وأخيلة عصر النهضة.

على هذا النحو يبدأ العنصر الأمريكي يكف عن كونه مفهوما ضبابياً وغير دقيق كما يظهر في قصيدة سفينة الحمقى 1494(Das Narrenschiff) لسباستيان برانت Sebastian Brant، التي تقوم على أساس حكايات كولومبس، ويبلغ بعد ذلك بنصف قرن درجة واقع أكثر تحديدا رغم أنه لا يزال دون تضاريس محددة. فالروايات اللاحقة مثل تقارير الأب بارتولومي دي لاس كاساس Bartolome de las Casas أو الإيطالي جيرونيمو بنزوني Geronimo Benzoni تقدم الإنسان الأمريكي على أنه مجموع «أناس آدميين»، أناس طيعين للدين، بدءوا يعانون من الاستغلال والنهب على أيدي الغزاة الأسبان الأوائل.

وقد أوضح النقد المتزن في بدايات القرن الحالي، عن حق، التطور الفريد للمفاهيم حول العالم الجديد لدى مونتاني Montaigne في مرحلتي كتابة مقالاته. فحتى طبعة 1580 كانت مفاهيمه المطروحة في مقال أكلة لحوم البشر (المقالات، الكتاب الأول، فصل 31) تقوم على أساس التأملات التي أثارتها لديه قراءة نتائج بعثة فيلجانيونVillegagnon إلى شواطئ البرازيل من خلال تقارير أندريه تيفيه 1558(Andre Thevet)، وجان دي ليرى Jean de lery (1578). وتتفق هذه الشهادة مع خبرته الشخصية المباشرة بفضل اللقاء

الذي جرى في روان، في بلاط شارل التاسع الذي جلب إليه ثلاثة من هنود البرازيل. هذا اللقاء وتلك القراءات أثارت اهتمام أوروبي واع بالقلق الجديد لمعرفة العالم الحديث الاكتشاف. قال تيفيه:

اكتسب هذا البلد اسم الهند بسبب تشابهه مع ذلك البلد الآسيوي وللاتفاق في العادات، والوحشية والهمجية لدى هذه الشعوب الغربية مع بعض العادات المشرقية.

وبذلك بين كل الجهد السائد حول خصوصية ونمطية أمريكا. إلا أن مونتاني التقط هذا المفهوم بحب استطلاعه الفائق.

ويجب أن نضيف أنه بمناسبة الكتابة حول أكلة لحوم البشر لابد من أن مونتاني قد عرف أيضاً عمل جيرونيمو بنزوني تاريخ العالم الجديد في طبعته الأولى (فينيسيا 1565) أو في طبعته الفرنسية لعام 1579.

وفي مرحلة ثانية، حين وسع مونتاني مقالاته لطبعة عام 1588، كانت معرفته قد أثريت من مصادر أخرى حول خصائص العالم الجديد. ذلك «العالم الطفل» الذي أضيفت إليه في خياله جوانب جديدة اكثر تماسكاً واكتمالا. إنه الآن، في مقاله حول العربات (المقالات، الكتاب الثاني، الفصل 6)، يميز بوضوح ليس واقع البرازيل فقط بل كذلك واقع البيرو والمكسيك. في هذه المرحلة الثانية، منذ عام 1588، لم يعد يحفزه مجرد الفضول أو الميل إلى الألوان الزاهية، بل إنه «يأخذ جانب السكان القدماء للأراضي الجديدة، ضد غزاتهم الهمجيين، باسم الحق والإنسانية. [1] وفي دفاعه عن هؤلاء السكان يتوحد حبه للطبيعة الإنسانية مع اهتمام واضح لعصر النهضة بالإنسان في «حالة البراءة».

يقول مونتاني: «ليس هناك شيء همجي أو وحشي في هذه الأمم، وما يحدث هو أن كل واحد يسم بالهمجية ما هو غريب عن عاداته» (الكتاب الأول، فصل 30).

لكن، بصرف النظر عن كتاب بنزوني، كانت هناك كتب أخرى توضح الاهتمام بأمريكا لدى مونتاني، وكانت هذه الكتب دون شك هي تلك التي كتبها فرنثيسكو لوبث دي جومارا Francisco lopez de Gomara أعني التاريخ العام لجزر الهند الغربية Historia general de las Indias، الذي ظهر في سرقسطة عام 1552، والذي ظهرت ترجمته الفرنسية في باريس عام 1584.

وأكمل هذا العمل كتاب تاريخ الدون هرنان كورتيس Historia de don Hernan Cortes للمؤلف ذاته، جومارا، والذي ظهرت طبعته الإيطالية عام 1566. كذلك يفترض أن مؤلف المقالات قد عرف عمل بارتولومي دي لاس كاساس Bartolome de las Casas سرد موجز لدمار جزر الهند الغربية-Bre visima relacion de la destruccion de las Indias الذي صدر عام 1552 في طبعاته الفرنسية العديدة أو المقتطفات الفرنسية منه. هكذا يستطيع مونتاني أن يتحدث بكل الثقة عن أقاليم أخرى من أمريكا، مثل البيرو والمكسيك، ويشغل نفسه بالقسوة التي عومل بها الهنود البيرويون والمكسيكيون من جانب الغزاة الأسبان. ويدرك أمريكا باعتبارها «عالماً طفلا»، ليس لديه بعد قرن من الحياة ويجري تعليمه أبسط مبادئ الثقافة، ويؤكد أن «هذا العالم الآخر لن يفعل سوى أن يدخل إلى الضوء حين يتركه عالمنا، ويتابع فيعرب عن خوفه من أن تكون عدوى الأوروبيين قد سببت له الخراب أو التدهور.

ومن المثير للاهتمام أن نشير إلى أنه، عند الحديث عن عظمة كوثكو ومكسيكو، اعتاد كاتب المقالات الفرنسي أن يميز بوضوح بين بعض الخصائص المميزة للمكسيك عن البيرو، ويأخذ في اعتباره الوحدة الكونية لإنسان العالم الجديد، لمعتقداته، وأساليب وجوده، وردود أفعاله، وأعماله المادية، وعلى الأخص تلك الأعمال، (مثل «طريق الإنكا» في البيرو) التي يعتبرها معجزة للعمل المنسق بين الجهد والعبقرية.

وتتبدى ظاهرة إدخال ما هو أمريكي كذلك في الأدب الإيطالي لعصر النهضة، وكان محرك هذا الإدخال هو أمريكو فسبوتشيو بعمله الموضح، وبالدرجة الأولى راموزيو Ramusio. بعمله مجموعة رحلات، وبنزوني بكتابه تاريخ العالم الجديد.

من هذه المجلدات ستخرج العناصر الطريفة للشعر الرعوي، وفي المقام الأول، أركاديا Arcadia لسانازارو Sannazaro ولشعر تاسو Tasso الذي يمكن أن نتبين بين مقاطعه بعض الجو المكسيكي الذي يخففه الظرف الإيطالي بعض التخفيف.

وليست هذه هي الحالة عند الحديث عن إسبانيا والبرتغال، فهما أكثر ارتباطا بالعنصر الأمريكي بسبب القرب الجغرافي والارتباط المباشر،

وبسبب وجود جمهرة من المؤرخين الأسبان الذين كتبوا انطباعاتهم الأمريكية، وبسبب وجود خلاسيين من أمثال الإنكا جارثيلاسو دي لافيجا Inca Garcilaso de la Vega الذي أثر عمله بالضرورة على المبدعين الإسبان. بالإضافة إلى ذلك هناك حالة استثنائية لوجود قصيدة ملحمية عظيمة مثل الاروكانية La Araucana، كتبها إسباني في أمريكا، وتعد نموذجا لنوعها الأدبي، وعرضا ذا مغزى للموضوعة الأمريكية الحية متضمنة في الأدب. ويمكن أن نضيف إلى اسم ألونسو دي إرثيا اي ثونييجا Alonso de Ercillay Zuniga أسماء لوبي دي فيجا Lope de Vega في الكثير من كوميدياته مثل العالم الجديد الذي اكتشفه كولومبس El nuevo mundo descubierto por Colon والأروكاني المروض- El Arauca no domado وبدرو كالديرون دي لاباركا Pedro Calderon de la Barca بعمله فجر كوباكابانا La aurora en Copacabana، وميجيل دي ثرفانتس Miguel de Cervantes نفسه الذي يلتقط أصداء أمريكية في لاجالاتيا La Galatea ضمن أعمال برسيلس وسجيسموندا Los trabajos de Persiles y Segismunda واسم جابرييل لاسو دي لافيجا Gabriel Lasso de la Vega في كورتيس الشجاع Cortes valeroso (مدريد، 1588)، واسم أنطونيو دي سافدرا Antonio de Saavedra في الحاج الهندي El peregrino indiano واسم مارتين باركودي ثنتينيرا Martin Barco de Centenera في قصيدته الطويلة La Argentina الأرجنتين. (1603).

أما التأثير الأمريكي في إنجلترا فيحمل دلالة خاصة، حيث كان الخيال يتغذى على عناصر غامضة من العالم الجديد كامنة في اليوتوبيا 1516(Utopia) لتوماس مور (1478- 1535)تخلق فإنتازياها الجغرافية مملكة، أو مدينة، أو جزيرة مثالية تحمل السمات المنسوبة إلى المجتمعات الأمريكية وتنتشر في كل المجال الأوروبي. ويتغذى إلهامها على حكايات كولومبس وفسبوتشيو وعلى الأنباء حول اكتشافات الأراضي الأمريكية الجديدة، التي تدفعها إلى إدراك فكرة جزيرة يحيا فيها الإنسان في سعادة، في ظل تنظيم اجتماعي قائم على نسق عقلي. ربما كانت اليوتوبيا رواية جنينية تتضمن نقدا خفيا للمجتمع الإنجليزي وتقدم هياكل اجتماعية مستلهمة من أنباء تلك المجتمعات المكتشفة بين هنود الأنكا والأزتيك. وفي ظلال مور، تزدهر يوتوبيات أخرى في أطلانطيد الجديدة The 1616(new Atlantic)

لفرنسيس بيكون Francis Bacon (كان أسم أطلانطيد الجديدة إحدى طرق الإشارة إلى أمريكا)، وفي مدينة الشمس La ciudad del sol لتوماس كامبانيللا Tomas Campanella المنشورة عام 1602، والتي تجرى خياليا في سيلان، لكنها تتكون في تنظيمها من عناصر مثالية أمريكية.

وفيما عدا ذلك أسهم الرحالة الإنجليز، من أمثال دريك Drake، وفروبيشر Frobisher، وكافنديش Cavendish، ورالي Raleigh، في معرفة القارة الجديدة بكتاباتهم. ووصلت هذه العناصر؛ دون شك، إلى شيكسبير، ويمكن أن ندرك صدى لها في العاصفة (1612)، وهي عمل يدور جزئياً في جزيرة مثالية مثل جزيرة مورو مثل جمهورية أفلاطون. واسم الشخصية ميراندا، وموضوع العمل يأتيان من حكاية أمريكية جنوبية خلال غزو الريو دي لابلاتا التقطها الفرنسي شارلفوا Charlevoix والبرتغالي ماجلان Magallanes.

في هذه المرحلة الأولى من انتشار العنصر الخاص بأمريكا في العالم الأوروبي، يمكن تبين عملية أولية لإضفاء الطابع المثالي على ما هو أمريكي على أساس أنباء مؤكدة أو زائفة غير مترابطة أو معزولة. وفي هذه المثالية يتكشف شوق أوروبي لتجاوز الواقع الأوروبي ولصياغة عالم مثالي في الواقع البعيد، ربما كان نوعا من الملاذ ضد صور البؤس والقيود الأوروبية. وهي مرحلة صياغة مخزون بطيء من الشهادات حول ما هو أمريكي، يثرى الفضول والجهد التوسعي للإنسان الأوروبي، لكن المحتمل فيه لا يفسح المجال للواقعي.

2- الاهتمام بما هو طريف.

(أ) رحالة حقيقيون وخياليون.

خلال القرن السابع عشر وجد المبدعون الفرنسيون للدوافع والموضوعات الأمريكية الطريفة ممثلاً نموذجيا لهم في كاتب روائي يوقع ببساطة باسم هويه Huet، ترك مخطوطة رواية بعنوان الإنكا المزيف Falso Inca (عام 1667)، كذلك تعتبر من القصص الروائية تلك القصص التي خلفتها مدام دي كالبرانيد Madame de Calpranede، الأميرة الالسيدية La princesa Alcidiana (باريس، عام 1661)، ومارتين لوروا جومبربيل Martin Le Roy Gomberbille الألسيدية الشابة 1651(la joven Alcidiana). وتضاف إليها حكايات المغامرين

القراصنة والخارجين على القانون لجزر الأنتيل، مثل أوكسملان Oexmelin، ورافنو دي لوسان Ravenau وغيرهما، وحكايات المبشرين، والجزويت (الفرنسيين والألمان، في المحل الأول، مثل مانيان Magnin)، وحكايات تجار وبحارة سان مالو، وهم مغامرون خرافيون بين شعوب من «البدائيين الأبرياء». مثل هذه الحكايات تقوم بدور الحافز والمثال لإثارة التمرد ضد الأشكال العتيقة للحضارة والحكم الشائعين في أوروبا. والأمر أمر «روسوية» قبل ظهور روسو وقبل أن يصوغ مذهبه في الإصلاح الاجتماعي.

وقد أسهم الرحالة مثلما أسهم «أصحاب الخيال» في استكمال وحفز الاهتمام بمفهوم أمريكا، لدرجة أنه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ازداد الاهتمام الأوروبي بالبعثات. وفيما كانت فرنسا تتلقى بحرارة أنباء وحكايات البحارة الذين يجوبون جزر الأنتيل أو يقومون بالدوران حول العالم، تابعت إنجلترا باهتمام بالغ رحلات رالي وأنسون Anson، وكذلك التطورات الخيالية لقصص مثل روبنسون كروزو Robinson Crusoe لدانييل ديفو Daniel 1719(Defoe)، التي لقيت انتشارا واسعا في أوروبا وفي العالم. وفوق هذه الثروة من الرحالة الحقيقيين صعد بنجاح رحالة آخرون خياليون مثل فرنسيسكو كوريال Francisco Correal، في رحلة إلى جزر الهند الغربية Voyage aux Indes acidentales (باريس، 1722). وفي داخل المجال الإنجليزي استمر قلق بالغ من أجل التقاط الموضوع الأمريكي اللاتيني. أما في فرنسا، التي احتفظت حتى ذلك الحي بالأسبقية الأوروبية في الموضوعات الأمريكية، فلم يأخذ هذا الاهتمام خطأ صاعدا. وجاءت الدفعة من البلاط الإنجليزي لشارل الثاني، الذي كان كثير من رجاله منفيين في إسبانيا، إذ اشتعل في قلوبهم حب اللغة القشتالية وأدبها. وأصبحت الأعمال ذات الموضوع الإسباني، أو التي تدور حول مستعمرات إسبانيا وترجمات الأعمال الأدبية والتاريخية أعمالا شائعة.

وقد كتب روبرت هوارد 1698- 1626(Robert Howard) بالاشتراك مع نسيبه جون درايدن John Dryden مسرحية الملكة الهندية Indian Queen (1664)، وهي تراجيديا عن الملكة زمبوالا Zempoalla، أحدثت ضجة كبيرة عند افتتاحها بسبب كمية العناصر المشهدية، بما في ذلك ثياب الريش، والمعارك والتضحيات على المسرح. والموضوع مكسيكي لكنه يجري في البيرو حيث

نجد مونتزوما جنرالا للإنكا البيرويين.

وتحت تأثير نجاح عمل هوارد افتتح درايدن (1631- 1700) تراجيديا الإمبراطور الهندي، أو غزو الأسبان للمكسيك (1665). وبعد ذلك وقبله كتب خمس قطع ذات موضوعات مأخوذة من مصادر إسبانية وبصرف النظر عن حكايات غزو المكسيك والبيرو المشهورة لجومارا ولاس كاساس أضاف درايدن إلى ثقافته الأمريكية مصادر أخرى مثل: شروح الإنكا جارثيلاسو التي ظهرت طبعتها الإنجليزية المختصرة في لندن عام 1625.

في كل هذه الأعمال-كما في الأعمال التي ستنتج في القرن التالي-نجد مفاهيم زائفة أو مشوهة حول الحقائق التاريخية والجغرافية، والعادات، والاستخدامات، وحول سيكولوجية شخصيات العالم الجديد. والتعسف واضح في كل المجالات. مازالت أمريكا بعيدة جدا عن الطبقة الأوروبية من المثقفين ولا يبدو أنها لقيت ما يكفي من الدراسة. والمؤرخون، والبحارة، والقراصنة والكتاب، الذين كتبوا القصص عما رأوه أو ما لم يروه ولم يعيشوه، لم يكونوا كلهم يقدمون صورة كاملة بل صورة سطحية، ومجزأة، وخيالية، ومشوهة، ولا تتناسب في أبعادها مع الأحوال الأمريكية. وبوجه عام كانوا لا يتوقفون إلا في المناطق الساحلية، وأمام الجوانب السطحية، دون النفاذ إلى جوهر العالم الأمريكي الرحيب.

وفي القرن الثامن عشر كان لابد من أن يتغير الموقف بعض التغير. فإن أحد أولئك الرحالين على مكاتبهم، أحد أولئك المخترعين للرحلة التي لم تتحقق، استطاع أن يبلغ منذ لحظة ظهوره الأول، مرتبة اكثر الكتاب مبيعاً، ولم يقتصر انتشاره على بلده إنجلترا، بل عمم الأوساط الأوروبية كلها. هذا الكاتب هو دانييل ديفو (1660- 1731(، وقد ظهر كتابه الفريد الشهرة، الذي كان عنوانه الأصلي هو حياة ومغامرات روبنسون كروزو The life and adventures of Robinson Crusoe، في لندن عام 1719.

يتضمن روبنسون من العناصر الأمريكية أكثر مما يعتقد الناس. ولاشك أنه نشرها بكفاءة في كل أوروبا. في الصفحات الأولى للرواية تكشف الشخصية الرئيسة عن عملها في الساحل البرازيلي مكرسة نفسها لمهام وظيفة مكتبية ورتيبة. لكن حبه للأسفار يؤدي به إلى رحلة بحرية صغيرة تنتهي بالغرق وبالملاذ المنعزل في «جزيرته» التي تقع أمام ساحل فنزويلا

الشرقي، بين مصب نهر الأورينوكو وجزيرة ترينيداد. في هذه الجزيرة التقليدية ستجتمع عناصر، ومناظر، واستخدامات، وأصداء من أرجاء أخرى من مناطق مختلفة من أمريكا بما في ذلك تلك المناطق الواقعة على الجانب الأخر من القارة الأمريكية الجنوبية، أي على الشاطئ الغربي لها، وتقابل مملكة البيرو، أي خلجان الساحل البيروي والجزر المجاورة لها مثل: جزيرة لوبوس، وجزيرة خوان فرناندث، إلى الجنوب منها، أمام تشيلي. ويضم هذا كله مزيجا من الخيال والوقائع المتنوعة التي تلتقي في الرواية مثلما تلتقي في ذهن الإنسان الأوروبي عند بداية القرن الثامن عشر، وتحدد مفهومه عما كان، أو عما كان يفهم على أنه أمريكا المستعمرات من قبل الإسبان والبرتغاليين. كان ديفو قد قرأ بالفضول والاهتمام الطبيعي لرجل في عصره حكاية القرصان الإنجليزي وودز روجرز Woodes Rogers رحلة تجوال حول العالم cruising voyage round the world (لندن، 1712)، الذي نعرف عنه تاريخيا انه ألقى مراسيه ودخل ينهب في جواياكيل (بالإكوادور) وغيرها من موانئ المحيط الهادي. هناك نجد حادثة العثور على بحار اسكتلندي (هو الكسندر سلكيرك Alexander Selkirk) الذي وجد في جزيرة مهجورة من مجموعة جزر خوان فرناندث بعد عدة أعوام من الانعزال وإنقاذه. ويمكن أن تكون الحادثة قد رويت في ميناء بريستول الذي كان فيه ديفو عام 1713، أو في لندن ذاتها، وهما المدينتان اللتان يمكن أن يكون سلكيرك قد وصل إليهما بعد إنقاذه. إلا أن هناك قراءات أخرى، حسب رأي شينار، يحتمل أن تكون هي مصادر ديفو، وهذه المصادر هي رحلات الرحالة الفرنسيين إلى البحر الكاريبي وسواحل أمريكا الجنوبية، مثل رحلات إسكملان دي أوكسملان-Esqueme lin de Oexmelin، ورافنو دي لوسان Ravenau de lussan، وجاك ماسيه Jacques Masse باعتبار أن أولهما وثالثهما يقصان في كتبهما تجارب مماثلة لتجربة سلكيرك. إذن لقد تملك مجموعة عديدة من الكتب حول هذه المواد عن المغامرات والرحلات والتي كانت تمثل القراءة المفضلة لجمهور واسع. ويجب أن نأخذ في الاعتبار ليس فقط الكتب الفرنسية المذكورة آنفا، بل كذل كتب الرحلات بالإنجليزية، التي كان ديفو مضطراً لمعرفتها، لأسباب مهنية ولاهتمامه الشخصي. ومن هذه الكتب اكتشاف إمبراطورية جويانا The discovery of the Empyre of Guiana للسير

والتر رالي (لندن، 1596) الذي صعد في نهر الأورينوكو بحثاً عن الدورادو، وهناك كتاب آخر أحدث لويليام دامبير هو رحلة جديدة حول العالم-وصف تشيلي والبيرو عام 1679 A new voyage round 1679 the world-Description of Chile and peru in (لندن، 1695- 1699) 4 أجزاء. ولابد من أنه استمد العناصر البيئية للطبيعة الاستوائية التي نقلها إلى «جزيرته» من هذه الكتب. وقد فضل ديفو أن يرسم جوا استوائياً، قريباً من دلتا الأوينوكو، أو بالأحرى، في موضع الجنة الأرضية كما حلم بها كولومبس. وعلى مقربة من الدورادو حسب أوهام الكثير من الغزاة الطموحين من أمثال أوريانا Orellana والرحالة من أمثال رالي. هكذا تكون الشخصية والحكاية مأخوذتين مما حدث في الجزيرة التشيلية، في غربي أمريكا الجنوبية، لكن المنظر يقابل خط الاستواء عند الشاطئ الشرقي لأمريكا الجنوبية في الجزيرة الفنزويلية.

ربما كان إسهام روبنسون ديفو أكثر أهمية وفعالية من كتب الرحالة نفسها التي كانت تشكل مصادره، وبذلك ساهم في إثراء المفهوم الأوروبي عن أمريكا الجنوبية، بسبب انتشاره غير العادي في كل الأوساط الأوربية، ورغم قلبه للحقائق-مثل حيوانات اللاما تلك التي تعيش في جبال الأنديز البيروية، حيوانات المرتفعات تلك التي تعج بها جزيرة روبنسون الاستوائية- فقد كان خلاصة وافية لقلق الأوروبيين العقلانيين والمستنيرين الذين ظهروا، بعد وفاة ديفو، في النصف الثاني من القرن.

وهناك معاصر آخر لديفو ودرايدن، هو جوناثان سويفت Jonathan Swift (1667- 1745)، يضيف إلى تهكمه اللاذع العنصر الطريف كموصل مناسب لتجنب الرقابة. وكتابه رحلات ليموبل جليفر إلى عدد من أمم العالم النائية أو رحلات جليفر (1726) Travels into several remote nations of the world by lemuel Gulliver o Gullivers travels يغطي النقد الاجتماعي للأرستقراطية الإنجليزية المنحلة بسلسلة ضبابية من الشخصيات القزمية التي تتجول في ممالك بها أوجه شبه ببعض مجتمعات أمريكا التي أذاع تنظيمها الرحالة المؤرخون ومبدعو اليوتوبيات. ويخلق سويفت الحبكة الخفية داخل إطار بريء لبلدان مثالية ونائية، وهي حيلة أدبية لقيت ترحيباً فورياً في كل أوروبا بفضل الطبعة الفرنسية لعام 1727، قبل وبعد الرسائل الفارسية لمونتسكيو الذي يسخر بدوره من المجتمع الفرنسي لكنه يجعل السخرية في

جو شرقي متخيل.

(ب) أمريكا باعتبارها ذريعة أدبية.

النزعة العالمية في الموضوعات، والتي كان يبدو أنها قاصرة على الأدب الإبداعي الإنجليزي منذ زمن شيكسبير، بدأت تكتسب ثقلا مماثلا في الأدب الفرنسي خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. وقد تبدى هذا التيار العالمي في إدخال موضوعات شرقية عليه (تركية، ومصرية، وصينية، وهندية ومتأمركة برازيلية، وأزتيكية، وإنكاوية) قد ساد ذلك في النوع الأدبي المسرحي بالدرجة الأولى. وبعض العناوين المعبرة لبعض الأعمال الناجحة مسرحياً تعد ذات دلالة في هذا السبيل.

كتب فرييه Ferrier تراجيديا مونتزوما 1702(Montezume)، وإفتتح ماريفو Marivaux كوميديا جزيرة العبيد 1723(Le des esdaues)، وكتب ليساج ودورنفال M.Lesage & D Orneval، المتوحشة La sauvagesse (1732)، وكتب فوسلييه Fuseleer «باليه بطولية» عنوانها جزر الهند الأنيقة 1735(Les indes galantes)، ونال الشهرة بسببها رامو Rmeau واضع موسيقاها. وعلى غرار الأسلوب الأدبي-الموسيقي افتتح الإيطاليان ريكوبوني Riccoboni وروماجنيزي Romagnesi مسرحية المتوحشين Les Sauvages عام 1736 في باريس، وكانا يقلدان بها مسرحية ألزيرا Alzire لفولتير التي افتتحت في العام نفسه، وتطابقت في البناء وفي التاريخ، مع مسرحية جزر الهند الراقصة Les indes dansantes لبون Bonn.

وترجع تراجيديا فرنان كورتيز أو مونتزوما Fernand Cortez ou Montezume لبيرون Piron إلى عام 1744، كما ترجع البيروية La Peruvienne، كوميديا بواسي Boissi، إلى عام 1746، وتعود كولومبيادا La Colombiade لمدام دو بوكاج Mme. du Bocage إلى عام 1758، وإلى عام 1763 ترجع تراجيديا مانكو-كاباك Manco-Capac للبرانك دي جيلليه Lebranc de Guillet، وإلى عام 1764 مسرحية الهندية الشابة La jeune indienne، كوميديا شامفور Chamfort، وأخيراً ترجع إلى عام 1777- عام نشر رواية هنود الإنكا Les incas-تراجيديا زوما Zuma (اختصار اسم مونتزوما)للوفيفر Lefevre.

ويحمل تعداد العناوين هذا دلالة لأنه يبين وصول الموضوع الأمريكي اللاتيني لأوجه في المسرح وحده خلال فترة نصف قرن بموضوعات أزتيكية

وإنكاوية دائما. واستكمالا للصورة نجد لدينا في النوع الأدبي القصصي رواية تليماك Telemaco لفنيلون 1699(Fenelon)، التي تغذت بعناصر طوباوية مستمدة من مصادر معروفة عن الأشياء الخاصة بأمريكا (بنزوني، والجزويت في الرسائل التأسيسية Cartas edificantes، وربما من جومارا والإنكا جارثيلاسو دي لافيجا)، وكذلك مانون لسكو Manon Lescaut للقس بريفوست Prevost (1733)، وهي رواية تجرى في جو الأماكن النائية في أمريكا الشمالية، أو بالأحرى، في لويزيانا، ونيو أورليانز، والمسيسيبي. وتكتشف هذه الرواية جانباً جديداً لم يستغل بعد، هو موضوع الحب المرتبط بالطرافة، والذي سيتعهده كثيرون حتى يتوج بظهور بول وفرجيني (1787) لبرناردان دوسان-بيير-Ber nardin de Saint-pierre.

هذا التواتر للموضوعات الأمريكية في الأدب الفرنسي في فترة التنوير يتمتع بأهمية كبيرة وخصوصا في أعمال واحد من ألمع كتاب هذه الفترة، هو فولتير Voltaire، سواء في المسرح، بمسرحية ألزيرا أو الأمريكيين (1736)، أو في الرواية الخيالية المعروفة برواية كانديد 1758(Candido). وهذا العمل المسرحي لفولتير له سابقة في تراجيديا أخرى للمؤلف نفسه عنوانها زائير 1732(Zaire) يتطور فيها الحدث في جو الحروب الصليبية وفي القدس المحتلة في العصور الوسطى من قبل الأتراك [(2*)]، وقد حققت نجاحاً غير عادي منذ لحظة افتتاحها. ووفق ما أثبت سيزار ميرو Cesar Miro في مقالته الموحية، ليست ألزيرا سوى نقل لموضوع زايد أو زوليم Zulime نفسه إلى جو مختلط، أو بالأحرى هي تبن للموضوع الأمريكي بدلا من الموضوع التركي أو العربي، بحيث تجري أحداثه هذه المرة داخل إطار بيروي وبالتحديد في المدينة الملكية لم يكن الشيء الجوهري هو الأمانة التاريخية، بل إطراء ذوق الجمهور الفرنسي والأوروبي من خلال استخدام ديكور طريف: كذلك لم يكن الموضوع نفسه مهما، فلم يكن يهم تكرار الموضوع نفسه طالما تغير الجو، داخل نطاق الطرافة. وبالنسبة للجمهور كان ما هو آسيوي يعني ما يعنيه ما هو أمريكي نفسه 0لم يكن ثمة معيار شديد الصرامة ولا ذوق شديد الميل إلى أمريكا، إذ أن التأثيرات نفسها والإشباع نفسه كان يمكن تحقيقها بالموضوعات الشرقية. هكذا لم يكن فولتير، بوصفه دراميا يحترم ذوق الجمهور، ينشغل أدق انشغال بالأحداث الواقعية المناظرة للعالم الأمريكي

لأن إهتمامه كان منصباً على خلق المشاهد، على المستوى الدرامي و على مستوى تطور المادة التراجيدية التي كانت، في الأساس، هي المواجهة بين جنسين، والتناقض بين مفهومين للحياة وللعالم. وكان من الأمور قليلة الأهمية أن يكون الطابع المحلي هو الشرق الآسيوي أو أمريكا الشمالية أو الجنوبية. والعملية نفسها التي أوضحناها بالنسبة لمسرح فولتير، فيما يتعلق بالموضوع الأمريكي الطريف، يمكن توضيحها كذلك في نطاق النوع الأدبي الروائي الذي مارسه بالأستاذية نفسها التي مارس بها المسرح. وهذه المرة تسبق رواية كانديد قصة أخرى بعنوان صادق Zadig، هي حكاية شرقية تدور في إطار عربي.

تجد شخصية كانديد بيئتها في مشهد فانتازي مأخوذ من أسطورة الدورادو اسم Dorado، ويبدو أن فولتير قد اطلع من أجلها على موضوعات متنوعة حول أحداث البيرو الهندي، كم هي الحال بالنسبة لطائفة «الأوريخون Oregonesوهي طائفة النبلاء الإنكا، وكذلك حال حدائق الذهب والفضة وغيرها من المشاهد الخيالية التي تحمل على الاعتقاد بأن فولتير قد استلهم أسطورة خاوخا Jauja (3*).

العمل الآخر الهام في الفترة نفسها، والذي يبدو أنه تلخيص للمفهوم الطرائفي لما هو أمريكي، هو، دون شك، رواية هنود الإنكا (1777) لجان فرنسوا مارمونتيل Jean Francois Marmontel، ويظهر أن المؤلف قد جمع من أجله معلومات وافية حول ثقافتي الإنكا والأزتيك. والسمة المميزة لهذه الرواية هي المزيج الغريب لعناصر أزتيكية وإنكاوية في حبكة واحدة لا تستغني فقط عن مفهوم الزمان بل كذلك عن مفهوم المكان. ولا يهم أن يجرى ما هو مكسيكي في البيرو، أو أن يجري ما هو بيرواني في المكسيك، كذلك لا تعني شيئاً المسافة الضخمة التي تفصل جغرافياً بين شعب وآخر ولا الاختلافات الجوهرية لظروفهما الإنسانية والتاريخية. وليس مارمونتيل فريدا في هذا الموقف من الجهل بالفروق الدقيقة ومن نقل الحقائق المكانية والزمانية منا مكان لآخر. إذ يشارك فيه فولتير نفسه، الذي يمزج بين عناصر من أصول أمريكية مختلفة، ويشارك فيه مؤلفون آخرون سبقوه، كما رأينا في المقتطفات السالفة لسيور دو روشيه Sieur du Rocher في الهندية العاشقة L'indienne awaureuse، ولجومبرفيل في

بولكساندر1627(Polexandre)، وكذلك الفنانون مصممو الكتب ورساموها والذين يضيفون إلى واقع افتراضي-مثلما نجد في الرسوم المصاحبة لنص مارمونتيل وغيره من كتب الفترة-عناصر وتوفيقات متقلبة وعذبة السذاجة.

وفي إطار المستوى الروائي سبق كتاب مارمونتيل كتاب عنوانه رسائل بيروية (1747) لمدام دي جرافيني Mme de Graffigny، وزع توزيعا كبيرا في ست طبعات متتالية ظهرت حتى عام 1764، وأضاف عناصر كثيرة من الخيال الطريف في هذا الخط نفسه من الغموض، ومن عدم الدقة، ومن الاختلاط بشأن أمور العالم الجديد.

إن أعمال مارمونتيل، وجرافيني-وكانت أكثر الكتب مبيعا في فترتها-وفولتير، التي تحاول رسم موضوعها ضمن نطاق جو أمريكي، تستخلص عناصر متفاوتة من كثير من التقاويم الهندية، لجومارا وجارثيلاسو، وربما لخيريث Jerez وثاراتي Zarate، وكانت قد أصبحت مشهورة في طبعات أوروبية، وفي ترجمات فرنسية. لكن برغم استهدافها تقديم حكاية عن الإنكا فإنه يتضح فيها إدخال شخصيات من التاريخ المكسيكي القديم لعلها كانت مستمدة من حكايات كورتيس نفسه ومن كالفيخيرو بالتأكيد، وقد كانت اكتسبت الكثير من الانتشار خلال عصر مارمونتيل.

كانت أمريكا مجرد ذريعة طريفة exotico لوضع حبكة تتفق مع قلق إنسان التنوير الأوروبي في موضوع تم تحويره حسب حساسية القراء الأوروبيين لتلك اللحظة وبفرضية تتكون من إثبات الأريحية البكر للإنسان الأمريكي، ومفهوم مجتمع سعيد لم تدخله متطلبات الحضارة الأوروبية. وكان مارمونتيل خصوصاً نتاج نزعة إنسانية أوروبية ذات طابع ثقافي واضح وذات ميل ملحوظ إلى العالمية. كانت أوروبا حينئذ تخرج من عزلتها وتميل إلى تدعيم انتمائها العالمي بعناصر طريفة تحاول ضمها إلى حضارتها.

بدأ العالم القديم يضم إلى أدبه موضوعات وجواً تقليدياً وبعض العناصر غير المعروفة جيداً لكنها رغم ذلك تستخدم مع جرعة جيدة من الخيال تعوض نقص المعلومات الجغرافية والتاريخية الدقيقة. هكذا أثمر الاحتكاك ثماراً فجة كانت العقول الأوروبية تجتهد في ابتلاعها روحياً. وتضيف إلى هذا كله المعلومات الجديدة التي كان ينشرها في تلك الفترة المبشرون، وفي المقام الأول، الجزويت في الرسائل التأسيسية.

وقد ذاعت أعمال كثيرة للجزويت الألمان تتعلق بأمريكا الجنوبية في أوروبا الوسطى بواسطة كريستوف جوتليب فون مور hristoph Gottlieb von Murr في مجلته الثقافية الشهيرة والخالدة: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemdinen Literatur التي ظهرت في نورمبرج دورية تالايخ الفن والأدب بين عامي 1775 و 1789، وعادت للظهور في عامي 1798- 1799. في هذه المجلة المستنيرة ظهر نحو للغة الأيمارا بقلم لودوفيكو برتونيو Ludovico Bertonio، وصلاة باللغة نفسها بقلم فولفجانج باير Wolfgang Boyer، و الرحلة نحو البيرو Reise nach Peru للأب باير نفسه وحكاية الأب فرنسيسكو خافييه فايجل Francisco Javier Veiglعن بلد المايناس El Pais de mainas في مملكة البيرو، وهي عمل بارز نشر عامي 1788- 1789. كما ترد معلومات من رحلات أخرى مثل رحلة الأب صمويل فريتز Samuel FritZ، الجغرافي البارز، وواضع أول خريطة للأمازون، وجاسبار روشا-Gas par Ruess، وبابلو ماروني Pablo Maroni، وفرنسيسكو خافييه إيدر-Fran cisco Javier Eder، وغيرهم.

كان فون مور شخصية نموذجية لعصر التنوير في أوروبا الوسطى، وبفضل روحه العالمية، واهتمامه الإسباني والهسبانو-أمريكي، واتساع اهتماماته الثقافية جعل من الممكن كشف حقائق عن أمريكا الجنوبية معالجة بطريقة علمية. كان يقيم في نورمبرج، ويعرف عدة لغات أوروبية ويحتفظ بروابط عميقة مع إسبانيا والبرتغال. وقد أسهمت المجلدات السبعة عشر من مجلته إسهاما ضخما في تقديم معرفة حقيقية، وتشكيل صورة قريبة جداً من الحقائق الأمريكية. كذلك حرر فون مور كتبا أساسية عن القارة ممهداً الأرض بذلك لأعمال تالية وحافزاً لرحالين من نوع جديد كانوا سينطلقون بأعداد كبيرة من ألمانيا ومن كل أوروبا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وقد حققت نتائج مماثلة في فرنسا حكايات المبشرين الجزويت الفرنسيين المتضمنة في المجموعة البارزة رسائل تأسيسية، التي ظهرت في باريس فيما بين عامي 1702- و 1776 في 34 مجلدا، تتضمن إسهامات ذات قيمة ضخمة في العلوم الطبيعية، والجغرافيا، وعادات السكان الأمريكيين، ساعدت في التوصل إلى صورة أكثر دقة وصحة عن الطبيعة والإنسان في أقاليم مختلفة من العالم الجديد.

وفي الأوساط الإيطالية إفتتح كارلو جولدوني Carlo Goldoni في فينيسيا كوميديا البيروية (1755)، والمتوحشة الحسناء La bella salvaggia (1760). وتكشف هاتان المسرحيتان عن تأثير مدام دي جرافيني وفولتير.

ويشارك في هذا الموقف مؤلف إيطالي آخر، هو جوان رينالدو كارلي Juan Rinaldo Carli، بمؤلفه رسائل أمريكية 1780(Lettere americane)، وهو مدافع عن الهندي الأمريكي ضد نظريات دي باو De pauw. وقد أكد أن «الإمبراطورية الإنكاوية كانت أكمل أشكال الحكم التي ابتكرها البشر والوحيدة التي كان يمكن للمرء فيها أن يكون سعيداً» وأن «الإنسان الأخلاقي للبيرو كان دون شك أكثر كمالا بكثير من الإنسان الأوروبي». (2)

«جـ» رد الفعل ضد ما هو خيالي «فانتازي».

في ملاحظة ضمن (حديث في عدم المساواة) Discours sur I inegalitc يضيف جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau إلى الاحتمالات الأخرى للرحلة عبر آسيا وأفريقيا ما يلي:

إن الرحلة في «المكسيك، والبيرو، والأراضي الماجلانية، دون استبعاد أراضي الباتاجون الحقيقية أو الزائفة، توكومان، وباراجواي، وإن أمكن، في البرازيل، وجزر الكاريبي في نهاية المطاف، وفلوريدا وكل الأماكن البدائية، هي رحلة أهم من كل الرحلات، رحلة يمكن عملها دون أدنى حذر.».

يتبين في هذه الفقرة رد الفعل ضد الفانتازيا والإبداع الأدبي الذي ساد خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، والذي كانت الرحلة فيه وسيلة ومجرد ذريعة. ولأول مرة تبدأ الرحلة في احتلال مركز كونها هدفاً، وموضوعاً للدراسة والتأمل قادراً على الإسهام في التكوين الثقافي للإنسان في أن يصبح مادة تعليمية، كما طرح روسو نفسه في إميليو Emilio.

كان خيال الطوباويين والشعراء ومبدعي الفانتازيات قد أصبح يشكل قوة تؤثر على إيديولوجيي التنوير وتلهمهم مفاهيمهم وأنساقهم العقلانية.

لكن، من جهة أخرى، كانت قد بدأت تطرح منذ بدايات القرن الثامن عشر وبصورة خلافية افتراضات متنوعة حول الإنسان والطبيعة الأمريكيين. ولابد من أن نضيف، إلى الخصائص المميزة التي تشكلت حتى ذلك الحين وترجمت في رؤى وملاحظات متناثرة عن قارة شاسعة، تلك التعميمات الفجة بعض الشيء في تلك الفترة من عصر التنوير، والتي تؤدي إلى

الزيف والخطأ لدى الإيديولوجيين الأوروبيين. فقد صاغ بوفون Buffon، في بدايات ذلك القرن، نظريات في الحكم ونظريات «أدبية» على أساس معطيات منعزلة ومحلية أوردها رحالة وزواراً يستوعبوا كلية الواقع الأمريكي، أو كانوا يفتقرون إلى التأهيل العلمي الكافي والصلب. ووفق هذه المعطيات كان الإنسان الأمريكي يعاني من النقص وغير قادر على ترويض القوى الطبيعية، وكانت الطبيعة الأمريكية تقدم على أنها غير ناضجة ومتدهورة.

على هذا النحو نشأت نظريات أخرى متعجلة تؤكد أو تنفي ذلك. وكان رد الفعل ضئيلاً ضد ممتدحي «الأعاجيب» الأمريكية والمدافعين عن كمال و «أريحية» و «براءة» الإنسان الأمريكي. وقد استنتج الأوروبيون الذين عرفوا أمريكا من خلال الكتب فقط نتائج على مزاجهم من المصادر المعروفة حتى ذلك الحين. وكذلك من حكايات بعض الرحالة في بدايات القرن الثامن عشر، مثل لوي فوييه Louis Feuillee (الذي بقى بضعة أشهر في أمريكا الجنوبية خلال 1709- 1710)، وأميديه فريزييه Amedee Frezier (وقد عاش هناك وقتاً أقل)، واللذين عكسا صورة مجتمع استعماري معقد بعض التعقيد رغم أنهما بدءا ينشغلان بالمشكلات المطروحة في مجال الآثار، والجغرافيا المضبوطة، والملاحظة المباشرة للإنسان، وللنباتات والحيوانات. لكن هذا التقييمات مازالت قاصرة على شواطئ القارة الجديدة ولا تتعداها. وكما أشار إدجاردو ريبيرا مارتينث Edgardo Rivera MartineZ، الذي درس حكايات الرحالة إلى البيرو وأمريكا الجنوبية حتى أواسط القرن الثامن عشر،: قائلا إنه ليس لديهم الإحساس بالمنظر الطبيعي: «لا يجدون في الطبيعة ما يتجاوب التجاوب الانفعالي مع حالاتهم الروحية ولم يألفوا كذلك أن يكون لهم إزاءها موقف تأملي.... الطبيعة ليست أكثر من مجرد المشهد العدائي غالباً لمغامرة أو لحدث>:

3 أمريكا، مشهد أصيل.

لكن الموقف تغير لدى الرحالة العلميين خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وخصوصا مع كل من لاكوندامين La Condamine والكسندر فون همبولت Alexander von Humboldt، اللذين يظهران تعاطفاً حياً مع السكان الهنود للعالم الجديد، بسبب استقامة

حياتهم، وعاداتهم الصحية وقدرتهم على العمل، بالمقارنة مع عيوب المستعمرين الأسبان وقلة إمكان اتخاذهم مثالا للناس.

ولاكوندامين 1738 (La Condamine) هو أول رحالة أوروبي يتغلغل في الأرض الأمريكية، فوق سلاسل الجبال وعبر الغابات الموحشة للأمازون، وقد بقى نحو عشر سنوات في مملكة البيرو، وهي مهمة شاركه فيها الأسبانيان خورخي خوان Jorge Juan وانطونيو دي أو أويوا Antonio de Ulloa. وحكايته تحاول استبعاد عنصر المفارقة والألوان الزاهية. ويتفق موقفه مع المبشرين الذين ذكرناهم ومع همبولت.

(أ) رجل علم:

في فجر القرن التاسع عشر فتح الكسندر فون همبولت بوابة عصر جديد في ملاحظة الواقع الأمريكي. إنه ليس آخر عبقرية علمية وإنسانية في القرن الثامن عشر بل أول عبقرية في القرن التاسع عشر. وقد أذاعت أمريكا شهرته كعالم طبيعي! وكمكتشف ثان لأمريكا اللاتينية، وككاشف لمشهدها الحقيقي. إذ إنه دون أن يفقد طاقته المثالية، ودون أن يفقد حدسه الشعري وحسه الكوني بالحياة، وباستيعابه لكل الإسهامات السابقة، بدأ همبولت يستخدم مناهج أكثر إيجابية، وملاحظة أشد تنوعاً ومنهجية للظواهر العينية. كانت تلهمه الوقائع الحقيقية: الوضع الحقيقي للإنسان، الواقع قبل الأسطورة، الملاحظة العلمية الموضوعية قبل الفانتازيا أو الواقع المتخيل. وبعيداً عن الساحل، انصب اهتمامه على الأراضي الداخلية. إن همبولت هو أكمل الرحالة الذين قدموا حتى تلك اللحظة. وملاحظته منهجية ومضبوطة بفضل استخدامه لمناهج وأدوات لم تطبق من قبل قط. وإعداده العلمي يضمن أن تكون نتائجه خالية من التجريبية (الإمبيريقية) أو الارتجال. لكن الحقائق الفيزيقية يجب مواجهتها أيضا بالحقائق الروحية. وقد انشغل همبولت بإنسان هذه الأقاليم وبالمجتمعات التي شكلها، لكن انشغاله لم يكن داخل الكتب فقط بل كان منصباً على الواقع. وتأتي ملاحظته للظاهرة الطبيعية متمشية مع دراسة الظاهرة الاجتماعية. وأيديولوجيته الليبرالية، التي تدعمت بحرارة المثل التي أطلقتها الثورة الفرنسية والسياسة الأوروبية في عصره، جعلته يقف بنفور ضد استغلال الإنسان للإنسان، هذا الاستغلال الملاحظ في أجزاء مختلفة من أمريكا، وأصدر حكمه المضاد للاستعباد أو

لاستغلال الإنسان في أي شكل من أشكاله. وقد دفعه هذا القلق الاجتماعي إلى التنبؤ، دون التقيد بالإيديولوجيين السياسيين، بأنه على المدى القصير لابد من أن تنشأ حركة استقلال، بفعل الكريول والخلاسيين القلقين، في مختلف أقاليم العالم الجديد، من المكسيك وحتى الجنوب.

ومن ثم فإنه إذا كان عمل همبولت العلمي يعني كشفاً يكاد يكون كاملا لعالم يكاد يكون مجهولا يطبق عليه بحث منهجي للمرة الأولى، فإن عمله العظيم في المجال الاجتماعي هام لأنه يوقظ في مواجهة الأوروبيين وعي الأمريكيين ويكشف عن روحهم وعن طبيعتهم بثرواتها الطبيعية التي لم تمس بعد. وفي مفهومه لتآلف الطبيعة ليست أمريكا أكثر ولا أقل نضجا وتطورا من أوروبا وكل جدل بهذا الصدد يعتبره صبيانياً.

وقد أثر على همبولت بطريقة غير مباشرة على المبدعين من الفنانين والكتاب في القرن التاسع عشر، وكان حافزاً في البلدان الهسبانو أمريكية وخارج نطاقها إلى الاهتمام بإبداع يقوم على سحر الطبيعة في هذه القارة. بدأ المشهد والإنسان الأمريكي معاً يشكلان اهتمام كتاب الرومانتيكية الناشئة، وقام توافق بين همبولت، الذي هو نتاج جيل «العاصفة والاندفاع Sturm Und Drang> (4*) و «التنوير»، وبين مؤلفي الشعر والنثر الذين يحاولون منذ بدايات القرن التاسع عشر إيجاد تعبير أدبي عن المضمون الأمريكي. يشير همبولت إلى موضوع الطبيعة الرومانتيكية في أوصافه العظيمة للظواهر الطبيعية وفي تشخيصه للشخصية النمطية لهذه الأرجاء التي تكاد تكون مجهولة. إنه يكشف أمريكا أمام عيون الفنانين الأمريكيين والأوروبيين. ومن قبل كان شاتوبريان وبرناردان دي سان-بيير، اللذين قرأهما واستوعبهما همبولت كثيراً، قد أسهما في كشف أمريكا من أجل الفن، لكن همبولت يحدد ويتأمل بصورة أكثر تجسداً، وبتخيل لفانتازيا أو نشوة أقل، وبمقدرة أكثر، المشهد الأمريكي للأمريكيين وللأوروبيين على السواء. ومنذ ذلك الحين لن تعود أمريكا هي «يوتوبيا» الكتاب الأوروبيين للقرون السابقة، بل الإلهام المباشر والمتجسد للرومانتيكيين. إن همبولت يجعل أمريكا(5*)

هذا الشعار كان شعار الحركة الرومانتيكية في ألمانيا [المراجع].

تكف عن كونها مجرد خيال وهمي للشعراء وتتحول إلى موضوع محدد للرحالة الرومانتيكيين الذين يوسعون هنا من مجال روحهم الشغوف. وقراءاته

لكامب Campe، وفورستر Forster، وكوك Cook، ولغيرهم من رحالة القرن السابق، جعلته يتجاوز بروحه النفحة الخيالية لفولتير، وروسو، ومارمونتيل، وسان بيير.

من أجل تدمير قارة اليوتوبيا خلق همبولت قارة الأمل. فمن خلال عمله وأفكاره أكتسب الأوروبيون عيونا جديدة لملاحظة الحياة الأمريكية باعتبارها ملاذاً من تعب الحياة ومن ألم العالم الذي كان يوجعهم في عصرهم. وفي أمريكا فاجأت الأوروبيين طبيعة وعالم بكل طزاجتهما وبكل بهاء قواهما المحلية، على هامش الأشكال الذابلة للعالم القديم. كان ثمة أماكن هناك تجد فيها الأرواح المتجهة صوب المستقبل وملاذها.

وخلال السنوات نفسها التي عاد فيها همبولت من رحلته الخالدة عبر أمريكا، وحين كان يجهد في تحقيق أعماله حول القارة الجديدة وفي إضفاء الشكل عليها وفي الوقت نفسه الذي كان فيه يلقي المحاضرات البارزة في المراكز العلمية في باريس، وفيينا، وبرلين، ولندن، كان صديقه وزميل جيله: يوهان فولفجانج فون جوته Johann Wolfgang von Goethe يصوغ، متجاوزاً ذاتيه الشعرية، نظرية في الأدب تتجاوز القوميات، ويطلق اطروحته الجديدة عن «الأدب-العالمي <Welt-literature. وكان الكثير من الأدب السابق مباشرة على القرن التاسع عشر (فولتير، وديديرو Diderot، ولوك Locke، وروسو Rousseau، وريتشاردسون Richardson، إلخ) قد أبدع-دون أن توجد النظرية بعد-تحت علامة الأدب العالمي تلك، بأضيق معانيه.

في نطاق هذا النظام من الأفكار، وفي أوروبا التي كانت تشهد تحولا جذريا بدأت أمريكا وما هو أمريكي لاتيني يتكاملان، ليس باعتبارهما عنصرا طريفا أو باذخاً، بل بفضل عملية تكامل عالمية. كانت معرفة العالم الجديد قد اكتسبت المزيد من الموضوعية ومن ثراء المعطيات بفضل تقدم المعرفة العلمية، والتطور الاقتصادي وتطور وسائل الاتصال التي قاربت بين الشعوب وضيقت المسافات أما الحقائق الأمريكية التي كانت تقوم من قبل «كما يجب أن تكون» أو «كما هو متخيل» فقد أصبحت تقدم «كما هي فعلا»، بكل حقيقتها.

(ب) الرومانتيكيون:

يمثل هينريخ فون كلايست 1811- 1777(Heinrich von Kleist) حالة بالغة

النموذجية للمزاج الرومانتيكي الجديد، وهو كاتب مسرحي وقصاص ألماني، تستجيب أعماله لجماليات لم يفهمها معاصروه، مثلما كان الحال مع نوفاليس Novalis وهولدرلين Holderlin.

ومن أجل كتاباته القصصية، وهي عموما روايات قصيرة وبعض الأقاصيص، بحث كلايست دوما عن أجواء أو مشاهد تناسب أمور العنف والقسوة العاطفية، تناسب الدعابة السوداء والدرامية المنفلتة. وكان الجزء الأكبر من حكاياته يجري في إيطاليا أو في أمريكا اللاتينية. وفي اثنتين منها وهما: زلزال شيلي Das Erdbeben in Chile، وخطوبة سانتو دومينجو Die Verlobuny in Santo Domingo، يجري الحدث في مدينتي سانتياجو وبويرتو برينثبي على الترتيب، وقد كتب ونشر الأولى في سن الثلاثين، مطورا حكايته باستخدام بعض العناصر التاريخية لكارثة الزلزال التي وقعت عام 1647، والتي وجدها في بعض الكتب حول ظواهر الطبيعة الخارقة التي أثرت نتائجها الإنسانية والتراجيدية على خياله وحفزت إبداعه. وظهرت الثانية عام 1811.

أما بالنسبة لتفضيله المشاهد الطريفة، فيمكن القول إن كلايست يفتتح بفنه الفريد معياراً جديداً للطرافة يعني بين ما يعني تصفيته.. كان فولتير ومارمونتيل-وهما أرقى نقاط هذا الاتجاه-قد تخيلا مشهدا غير عادي وضعاه في أمريكا، حتى ولو كانت المشكلات من طراز أوروبي. أما كلايست فيبحث في أمريكا الحقيقية عن مشهد أصيل ليضع في إطاره إبداعا فنيا كان يمكن أن يكون مفتعلا في أوروبا. فقد كانت الرومانتيكية تتطلب درامية عنيفة يرفضها المجتمع الأوروبي. وكان من الأنسب إقامتها في مكان بعيد، في الجو الأمريكي اللاتيني، حيث كان المجتمع الكريولي يقدم إمكانات جديدة للفن الرومانتيكي. هكذا لم يجر تشويه لمكونات الإلهام الجديد، وبذلك أمكن ازدهار الموضوعات والدوافع، وأمكن ازدهار أسلوب جديد للسرد تجري فيه بصورة طبيعية درامية حادة ومفاجئة. ومن أحداث تمرد عبيد هايتي السود نفسها استمد فيكتور هوغو موضوع روايته المبكرة بوج جارجال Bug-Jargal وبذلك نقل جوا أنتيلياً إلى الآداب الفرنسية الرومانسية، دون قسر أو تزييف.

والمثال على الاهتمام الذي أثاره في عالم وسط أوروبا رجل هسبانو

أمريكي بارز، وهو مواطن ليما الدون بابلو دي أولا فيدي Pablo de Olavide ، ممثل الروح الليبرالية المطاردة من قبل ظلامية محاكم التفتيش، نجده في رواية مجهولة للكاتب الألماني هينريخ زشوكه 1848- 1767(Heinrich Zschokke)، صديق كلايست وأوجوست فون بلاتن August von Platen، والرومانتيكي مثلهما، والتأمل اللاهوتي، مثل أولا فبيدي والروائي مثله أيضا. والذي كتب رواية حول حياة البيروي بعنوان Olavides, der neue Belizar (أولافيدس بيلنرار الجديد)، حوالي عام 1810. وقد كان زشوكه في باريس-مثل جورج فورستر Georg Forster، صديق همبولت-في فترة الثورة وهناك لعله سمع عن أولافبيدي أو عرفه شخصياً. وباعتباره مؤلفاً لعديد من القصص التاريخي وقصص العادات التي تحفزها عقيدة الليبرالية وإصلاح العادات، يتميز زشوكه بوصفه ممثلا كافيا لحركة التنوير. وقبل ذلك كان الشاعر الألماني أوجوست هينينجز August Hennings قد تغنى بأولافبيدي كوبنهاجن، 1779. وبعدها كتب روائي آخر هو أ. بتسل O.Pezzl شخصية شبيهة بأولافبيدي في روايته فاوستين Faustin التي نشرت في زيوريخ عام 1783. وقد اجتمع في تلك الأعمال الاهتمام الرومانتيكي بالطريف والإيمان بالأفكار الليبرالية التي كانت تجسدها شخصية أولافبيدي المبشر بالأفكار الجديدة مثل: أمريكيين لاتينيين آخرين منهم الفنزويلي فرانثيسكو دي ميراند Francisco de Miranda والجزويتي البيروي خوان بابلو فبيثكاردو إي جوثمان Juan Pablo Vizcardo y Guzman اللذين كانت لهما صلات بالدوائر العليا للسياسة والثقافة الأوروبيتين.

ويمكن أن تقدم لنا بعض المؤشرات الأخرى الأشد قرباً حول الدوافع والشؤون الأمريكية اللاتينية في الأدب الأوروبي رؤية جماعية تكشف عن مرحلة الرومانتيكية الوليدة.

ففي إنجلترا شارك الشاعر جون كيتس 1821- 1795(John Keats) في المزاج الذي تبناه الرومانتيكيون الأوروبيون، ويتلخص في أن يستبدل بالهام العناصر الدنيوية والذابلة للميثولوجيا الإغريقية-اللاتينية (الخاصة بالكلاسيكية الجديدة السابقة) عناصر جديدة تمليها تجربة أمريكا الجديدة. ويمكن تبين ذلك في سوناتا شهيرة نتجت من قراءة تفسير تشابمان Chapman لهوميروس. وفي نصها تتدفق حماسة القراءات التاريخية، وملحمة غزو

الداريين Darien، واكتشاف بحر الجنوب وذلك باسم غير صحيح (كورتيس ومكان بالبوا):

ما أكثر ما ارتحلتُ في عوالم الذهب،
ورأيت العديد من الدول والممالك الخيرة؟
طوفت حول عديد من الجزر الغربية
يحجبها الشعراء وفاءً لأبوللو.
وقد أُخبرت على الدوام أن امتدادا شاسعاً
حكمه هوميروس العميق النظرة، هو مملكته؟
لكنني لم استنشق أبدأ سكونه النقي
حتى سمعت تشابمان ينطق مدويا وجسوراً:
حينئذ شعرت كمن يراقب السموات
حين يسبح كوكب جديد إلى مداه،
أو كأنني كورنيس القوى حين حدق بعيني نسر
في المحيط الهادي-وتطلع كل رجاله
إلى بعضهم في حدس وحشي-
صامتا، فوق قمة في داريين...

هذا التوق الشعري لعالم ناء وغريب يجد موضعه في الأرض الأمريكية، يمكن تبينه كذلك في الشعراء التالين. فكيتس Keats وغيره من الشعراء الرومانتيكيين البريطانيين أمثال روبرت ساوثى Robert Southey استطاعوا أن يقرأوا نصاً رسم لأول مرة في ذلك البلد الملامح التاريخية لأمريكا اللاتينية، وهو تاريخ أمريكا History of America من تأليف ويليام روبرتسون William Robertson (1770).

والمعاصر الإنجليزي الآخر، صمويل تيلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge(1772- 1834)، هو مؤلف موال البحار القديم Teh rime of the ancieut mariner، وهو موال استلهمه إيحاء من قراءة رحلة حول العالم voyage around the world للإنجليزي شلفوك 1726(Shelvocke) حول تحليق طيور البطريق عند الدوران حولي رأس هورن. هنا نجد أن العجيب أو الغامض يجد موضعه أو يستوحي على أنه في هذا الإقليم من العالم. ويبدو أن ما هو أسطوري ملازم لما هو أمريكي جنوبي.

وعلى مستوى الإنتاج المسرحي الأوروبي، وخصوصاً خلال السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، يظل الاهتمام بالشؤون الأمريكية اللاتينية قائما بالخصائص نفسها تقريبا، لكن مع إضافة عنصر جديد: هو التمجيد الرومانتيكي.

بحث أوجوست كوتسبو August Kotzebue -صديق همبولت-في سعيه وراء الطريف عن بعض الموضوعات البيروية التي طرحها في المسرح المؤلفون الفرنسيون الكلاسيكيون الجدد. وبتلك الأمور طور عملين دراميين ظلا دليلا على هذا الاهتمام البيروي: هما عذراء الشمس Die Sonnenjungfrau، أو كورا (1791)، والإسبان في البيرو أو موت رولاس Die Spanier in Peru 1796. وهنا نجد كورا، عذراء وكاهنة الشمس، التي أغواها أحد الغزاة في كوثكو، حتى صارت أماً (دون أن تكف عن المشي في دروب الطبيعة والبراءة). واطروحته في «البراءة الطبيعية» تسير يدا بيد مع فكرة روسو عن الهمجي النبيل والطيب ومع نظرية مونتاني وإن يكن من بعيد. ومنذ فترة غزو البيرو ظهر لدى الأوروبيين موضوع عذراوات الشمس، الفتيات المختارات من قبل الأنكا، والمكرسات للعقيدة وللأشغال العملية تحت تعليم ديني. ولم يكن الاهتمام بهذه المؤسسة الطريفة، التي تناولها المؤرخون والرحالة خلال ثلاثة قرون، قد خبا بعد عند بدايات القرن التاسع عشر. وفي القطعة الثانية المذكورة أعلاه، يمجد كوتسبو مقاومة الهندي في وجه الغازي. وقد عرضت هذه المسرحيات باستمرار في المسارح الأوروبية، ويتأكد استقبالها الحماسي بحقيقة أنها كانت موضوعا لاقتباسات قام بها مؤلفون ذوو مكانة وقيمة كبيرتين في فرنسا وفي بريطانيا العظمى، من أمثال جيرار دي نيرفال (كوراCora)، وريتشارد برينسلي شريدان Richard Brinsley Sheridan، الذي أعلن انه أخذ حبكة كوتسبو ليستخدمها في تراجيدته بيزارو Pizarro التي ظهرت في لندن عام 1799.

(حـ) قارة المستقبل:

في عام 1837 نشرت (دروس في فلسفة التاريخ) لفريدريخ هيجل Fridrich Hegel بعد وفاته (1770- 1831). وفيها تعتبر أمريكا للمرة الأولى قارة المستقبل ولهذا السبب يستبعدها من تأملاته التفسيرية للتاريخ، لأنه، حسب رأيه، ليس على الفيلسوف أن يتنبأ. أمريكا قارة المستقبل وفيه ستظهر

أهميتها وربما لزم أن تنفصل القارة الأمريكية عن عملية التطور العالمية وتجد طريقها ومسارها الخاص. كانت فكرة ندرة الأصالة الأمريكية ما تزال مؤثرة حينئذ. فما حدث حتى تلك اللحظة في أمريكا لم يكن سوى صدى للعالم القديم، وسوى انعكاس لحياة غريبة عنها وهيجل-في قلب القرن التاسع عشر ينقل صدى الأفكار السائدة في المجادلات التي مازالت سارية حول الطبيعة الأمريكية والإنسان الأمريكي الذي مازال يعد أقل نضجاً وأدق مرتبة. [3].

أما في ذهن جوته عام 1827، والذي كان يناقش إكرمان Eckermann، فقد تركت قراءة أعمال همبولت ومقولاته الأمريكية تأثيراً كبيراً واهتم جوته بقناة بنما، وبدور الشعوب الأمريكية اللاتينية التي بدأت حياة الاستقلالي. وفي ذلك الحين بزغت فكرة أو مفهوم الأدب العالمي Weltliteratur أو الثقافة العالمية Weltbildung، في الوقت نفسه الذي شغلته فيه التحولات الصناعية الضخمة، وتقدم التكنيك، وتجاوز الحرفيين بواسطة المكننة، والهجرة إلى أمريكا. وهو يستخدم كذلك مفاهيم تكميلية أخرى مثل التبادل العالمي Weltverkehr، أو الدورة العالمية Weltumlauf ويقول: «حانت ساعة الأدب العالمي» (أحاديث مع أكرمان، في 31 يناير 1827). بهذا الشكل يصوغ الحكيم-الشاعر طموحاً جديدا لقرنه: هو التبادل المتكامل للثروات الإنسانية والروحية بين كل قطاعات الأرض، التكامل التاريخي والمادي لكل المجال الأرضي. ويتحدث عن «التقارب العام بين الأمم والعوالم».

حتى القرن الثامن عشر كانت بؤرة أوروبا تدرك أمريكا فقط كما رآها ووجدها المكتشفون والغزاة الذين وصلوا إليها في القرن السادس عشر. كانت أمريكا بالنسبة للفهم «الغربي» تشكل حاضراً لكنه دون ماض من الحضارة والثقافة. كانت واقعاً بكراً وكان الأوروبي لا يزال مرتبكا إزاءه، وبدأ على أساسه يتخيله قبلياً a priori بقدر كبير من التوهم (الفانتازيا) وببعض التحامل. فلم يسبق وصول الأوروبي سوى البدائي ولم تكن هناك سوى حكاية الإنسان وهو في الحالة الوحشية. واستمرت هذه الحال طوال ثلاثة قرون.

ويأتي رد الفعل العلمي والوضعي في القرن التاسع عشر، المستعد للاستنباط والتحليل المنهجي. والإسهام العظيم لذلك القرن وللقرن الحالي

هو اكتشاف واقع ثقافي أمريكي سابق على وصول الأوروبيين والثقافات الأزتيكية، والمايا، والإنكا، وغيرها من الكيانات الثقافية-أي كل العوالم السابقة على كولومبس-أخذت تنفتح أمام المعرفة المنهجية بمنظور لم يكن متوقعا، وبطابع فريد من الأصالة والاستقلال. ما يسبق كولومبس يبدأ في اكتساب فعالية بالنسبة للعلم الأوروبي ويدخل كعنصر جوهري من أجل تحديد أفضل لمعيار ما يتضمنه ويعنيه «العنصر الأمريكي اللاتيني».

إذن، فالصورة الواقعية والأصيلة، الجغرافية والتاريخية حقاً للعنصر الأمريكي اللاتيني، لم تنشأ إلا في القرن التاسع عشر.

يقول إدموندو أوجورمان 4(: Edmundo O Gorman)

«في هذه الفترة-القرن التاسع عشر ومع هيجل، يتغير الوضع جذريا وسنرى كيف تختفي أمريكا لتكتشف من جديد وتدخل من جديد في الثقافة؛ لكن ليس داخل العالم الطبيعي، بل داخل عالم الحقائق الإنسانية، أو بالأحرى التاريخ».

من ناحية أخرى، شكل تحرر البلدان الأمريكية اللاتينية، عند بدايات القرن التاسع عشر، واحداً من أكثر الأحداث حسما في التاريخ الحديث.

وفي إبيجرام عن الولايات المتحدة كان جوته قد قال:

أمريكا إنك محظوظة أكثر من قارتنا العجوز، فلا تملكين قلاعاً من الأطلال، ولا البازلت. روحك لا ترهقك، لكي تحيي، بذكريات بلا جدوى ولا بنزاعات بلا معنى. استمتعي بالحاضر هانئة! وحين ينظم أبناؤك الشعر، فليجنبهم الحظ السعيد حكايات الفرسان، واللصوص، والأشباح...

والإشارة إلى الحاضر في مقطع جوته هذا، وهو المتفائل أكثر من أي شخص بالنسبة لأمريكا حتى تلك اللحظة، سيجد تأكيده بعد قليل عند هيجل. فعند بدايات القرن التاسع عشر كان الماضي قد بدأ يثقل بشكل مفرط روح الأوروبيين الأخيار. ووجد عندئذ مثال مشرق للحياة وللعالم، ويجب توجيه الفكر لتنوير الحاضر إن لم يكن المستقبل.

وإذا كان مؤكدا أنه، منذ عام 1825، كانت لدى هيجل بدوره فكرة واضحة عن الفرق الكبير القائم بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، فلا بد من أن نأخذ في الاعتبار أنه كانت لا تزال تثقل روحه قراءات رحالة القرن

الثامن عشر، الذين فهموا الإنسان الأمريكي باعتباره ضعيفا وغير ناضج، وأدنى في القوة والقدرات من الأوروبي. يقول هيجل إن الأمريكيين «يعيشون كالأطفال» والروح غائبة عنهم.

ورغم كل شيء، ففي خلال العقد الثاني من القرن التاسع عشر اكتسب مفهوم أمريكا وما هو «أمريكي» في مفاهيم جوته وهيجل بعداً جديداً على أسس أشد رسوخاً ويقيناً. وقد تقدم الثاني في مفهومه بأن أمريكا هي «بلد المستقبل».

(د) بحثا عن مشاعر ومغامرات

نتيجة للدافع الرومانتيكي ظهر طراز جديد من الرحالة الباحثين عن آفاق جديدة، وعن مشاعر ومغامرات. وكان كثير منهم رحالة محترفين، فمارسوا نوعا أدبيا جديدا ذا رواج كبير: هو أدب الرحلات. وهؤلاء الرحالة الجدد يتغلغلون «في قلب الأرض»، دون الاقتصار على الجولات الساحلية أو السطحية. وتحمل كتبهم عناوين جولات، أو تذكارات، أو ذكريات. ويستجيب لدافع المعرفة الواقعية لبلدان العالم الجديد هذه رحالون شهيرون من أمثال دوربيني Dorbihny، وكاستلنو Castelnau وكارلوس فييز Carlos wiener، وتشودي Tachudi، وسفيكس ومارتنز Sphix y Martins، وميدندورف Middendorf، وداروين Darwin وسبروس Spruce. وقد ساهموا في إزالة الأساطير، والأسرار، والتخيلات.

وفي مجال البحث الجغرافي يجدر بالذكر أن نقول إن السير كليمنتس ماركهام Clements Markham قيد أسس عام 1846 جمعية هاكلويت Hakluyt Society، وأنه قبل ذلك بقليل، عام 1835، كانت قد تأسست الجمعية الجغرافية الملكية Royal Geographical Society التي ارتحل تحت رعايتها مستكشفون من أمثال ش. داروين وفيتزروى Fitzroy، وتشاندلس Chandless مستكشف الأمازون الأعلى، وماندسلاي Mandslay مستكشف جبال الأنديز، وباتاجونيا، وجواتيمالا، وتوماس أ. جويس. Thomas A Joyce مستكشف المكسيك وأمريكا الوسطى، وجيمس برايس James Bryce مستكشف غيرها من الأرجاء الأمريكية، ور. كونينجهام جراهام-R.Cun ninghame Graham وو. هنري هدسون Henry Hudson مستكشف الأرجنتين.

وقد شكل هذا الشلال من العلم الوضعي على الفور مادة استفاد منها

نوع معين من التخيلات ذات النزعة العلمية اعتاد كتابتها كتاب ذوو جذور شعبية عميقة مثل الفرنسي جول فيرن Verne. لذا يبدو لنا أن من المفيد أن نستعرض المصادر الببليوجرافية التي استخدمها فيرن في إبداعاته التي تجري في أماكن مختلفة من الكرة الأرضية لم يزرها هو، لكنه رغم ذلك، كان عليه أن يعرفها فقط بصورة غير مباشرة، وذهنية من خلال حكايات معينة لرحالة حقيقيين كانت لهم خبرة معاشة وافية بتلك الأقاليم. ويمكن أن نبدأ المهمة بأمريكا التي التقت حولها أكثر جوانب قلق فيرن حيوية طوال إنتاجه وطوال حياته. ويكفي أن نعدد تلك الأعمال حتى نتنبه لهذا: الأورينوكو الرائع أو منابع الأورينوكو عام 1898، وتقوم على أساس قراءة الحكاية الشهيرة للأب جوميا Gumilla، والأورينوكو الشهير التي تقدم المناظر والواقع الاجتماعي الجغرافي لفنزويلا، وفنار نهاية العالم التي تتطور في الأرجاء الباردة للأرجنتين من تييرادل فويجو (أرض اللهب)، وفي أنباء الكابتن جرانت يتضمن جزء كبير من الحدث بلاد تشيلي وسهول البامبا الأرجنتينية. ومن دراما في المكسيك نستشف انطباعاً عن بلد الأزتيك في قلب القرن التاسع عشر. وفيما يتصل بالبيرو، هناك عملان لفيرن يحاول فيهما إعادة بناء مناظر وسوسيولوجيا القرن التاسع عشر، هما مارتين باث 1852(Martin PaZ) حيث تظهر ليما وأسطورتها كمدينة مثيرة للمشاعر، والطوف (1895) التي تتلخص فيها على قدم المساواة، دوافع خاصة وتجارب لآخرين في إقليم الأمازون، الذي يضم البيرو كما يضم البرازيل.

ومع مارتين باث ودراما في المكسيك يبدأ، عام 1852، العمل الروائي لفيرن، دون المنزلة التي أكسبته إياها فيما بعد حكاياته الخيالية عن الكواكب. وبالنسبة للرواية الأولى (مارتين باث) تبين أوجه عدم الدقة عن الطوبوغرافية والجغرافية، وعن المناخ والتاريخ، والسيكولوجيا، والعادات الإجتماعية، إنهن يملك في هذه الحالة معلومات غير كافية من مصدر بصري تماماً، هو بالأحرى لوحات الأكواريل عن العادات التي رسمها إجناثيو ميرينو Ignacio Merino، وهو رسام بيروي، ونشرت في متحف العائلات Musee des familles، في ذلك العام نفسه (يوليو-أغسطس، 1852). لكن لا يجب إغفال أن فيرن قد عرف حكاية لماحة جدا حول أمريكا اللاتينية كتبها ماكس راديجيه Max Radiguet، هي ذكريات من أمريكا الإسبانية (باريس، 1856) Souve-nirs de

I'Amerique Espagnole، نشرت قبل ذلك بقليل في حلقات منفصلة في مجلة العالمين La Reuve de Deux Mondes، وفي إحدى مجلات عقد الأربعينات الأخرى.

أما في الطوف (1890) فتبدو المعلومات أكثر وفرة وثراء. ويمكن أن تكون معطياتها مستمدة من أعمال حديثة لرحالة فرنسيين مثل الكونت فرنسيس دي كاستلنو 1880-1812(Francis de Castelnau) الذي وضع وصفاً تفصيلياً لمسار الأمازون، وربما استفاد منه فيرن في رسم جو موضوع الرواية. إن كاستلنو، رجل العلم والتقديرات الدقيقة الذي جاب قلب القارة الأمريكية الجنوبية من المحيط الهادي حتى الأطلنطي، قد خفف عملا علميا في جحيم مثير للدهشة [5].

الوصف المباشر الآخر الذي يبدو أن فيرن قد استخدمه هو عمل بول ماركوي Paul Marcoy المكتوب حوالي عام 1846، وكان ماركوي ضمن بعثة كاستلنو في البداية، إلا أنه سرعان ما انفصل عنها ليقوم بمساره المختلف في إقليم الغابات الأمازونية نفسه. وحكاية ماركوي، رحلة عبر أمريكا الجنوبية-Voyage a trav ers I'Amenque du Sud(باريس، 1869)، شديدة الخيال والرومانسية، وكانت أحيانا تضحي بالدقة من أجل شطحات التخيل الفانتازيا).

وخلال القرن التاسع عشر بدأ يحدث توسيع لـ «صورة» أمريكا صوب مجالات أخرى، بينها أمريكا الشمالية ذاتها، المتميزة بصورة قاطعة عن أمريكا الجنوبية. وبدأ «العنصر الأمريكي اللاتيني» يصبح سارياً في قطاع متميز بدرجة كبيرة من الأدب الأمريكي الشمالي. فمبدعو الشمال يتطلبون منطقة توسع-في الموضوعات على الأقل-ويجدونها في السير نحو الجنوب، نحو المكسيك، وأمريكا الوسطى، وبعض أجواء أمريكا الجنوبية، وكذلك بحر الجنوب. هنالك يبدأ إبداع هرمان ميلفيل)1819- 1891(الذي يجد شخصيات موحية وحية بين أناس الجنوب وأجواء ذات مضمون رائع فيما بين خوان فرناندث وجزر الجالاباجو، وفي شواطىء تشيلي، والبيرو، واكوادور.

إن رواية المغامرات والرحلات تتوافق مع فترة بداية اهتمام الإنسان بالأقاليم النائية أو المجهولة. هذا الاهتمام الذي يمكن تبينه منذ فترة

التنوير والذي يترافق مع الاهتمام الرومانتيكي بالنائي في المكان والضائع في عمق الزمان. ويحذو الألماني تشارلز سيلزفيلد Charles Sealsfield (وهو الاسم المستعار لكارل بوستل 1846- 1790(، Karl Postl) حذو الأمريكي الشمالي فنيمور كوبر 1851- 1789(Fenimore Cooper) ويواصل الخط الذي بدأه هذا الأخير في «حكايات الجوارب الجلدية <leatherstockings tales. ويقف الموقف المماثل ألماني آخر، هو فريدريش جرشتايكر 1798(Friedrich 1870-Gerstaecker)، الذي أقام أولا في إقليم الغرب الأوسط الأمريكي الشمالي «أركنساس»، وراح يجوب أمريكا اللاتينية في مناسبات مختلفة ويكتب كتب رحلات ومغامرات متتبعا تأثير هرمان مليلفيل، ويترجم روايته أومو Omoo، إلى الألمانية. كذلك يكتب جرشتايكر روايات واقعية عن الحياة المعاصرة لبلدان أمريكا اللاتينية الجديدة: تشيلي، والبيرو، واكوادور، وفنزويلا.

لكن أبرع ممثل لهذا الاتجاه كان ملاح بحار الجنوب الشهير الغامض، هرمان ميلفيل، الذي كان قد أنجز قبل أن يستقر على التجربة الأدبية عدة جولات في المحيط-في تاهيتي، وجزر الماركيز، وهاواي-وجاب شواطئ تشيلي، والبيرو، وأكوادور. وقد راكم ميلفيل تجارب عاشها في ليما، وكاياو، وباييتا، وجزر الجالاباجو في كتبه، موبي ديك، Moby-Dick، وأومو Omoo وفي عديد من الحكايات القصيرة في كتاب بعنوان المبتهجات.

وبعد هرمان ميلفيل وروايـاته عن بحار الجنوب وعن سواحل وجزر أمريكا الجنوبية، يبدو أن قصاصين أمريكيين شماليين آخرين ظلوا حتى هيمنجواي ووايلدر يتدعم لديهم قرار صنع أجواء أعمالهم في إطار المشهد الأمريكي اللاتيني. كان لدى مارك توين Mark Twain، بلا شك، شغف بمعرفة أمريكا اللاتينية والى هذا السبب، كما أقر النقد المعاصر، يرجع تحديد مهنته الأدبية حين فشلت هذه المحاولة. فعند استحالة الرحيل نحو الأمازون-كما كانت محاولته بعد قراءته للرحالين لويس هيرندون Lewis Herndon ولاردنر جيبون Lardner Gibbon الملازمين في البحرية الأمريكية الشمالية اللذين عبرا أمريكا الجنوبية من الغرب إلى الشرق وأبحرا على التوالي في شهري الأمازون وماديرا-أطلق العنان لخياله واتخذ ملاذه في الفانتازيا والدعابة في رواياته الأولى التي تجري أحداثها في المسيسيبي.

لكن ثمة حالة استثنائية أخرى في بدايات القرن العشرين. هي الفن القصصي الفكاهي أيضا والعبقري لقصاص أصبح مشهورا، واختفى في قمة نضجة عام 1910، هو ويليام سيدني بورتر William Sidney Porter، الذي كان يوقع بالاسم المستعار أو. هنري 1910- 1862(O.Henry)، والذي يعترف به باعتباره أعلى قمة في تطور القصة الحديثة في الولايات المتحدة.

هاجر أو. هنري وصديقه الصحفي آل جينينجز Ai Jennings إلى أمريكا الوسطى. وقام الأخير، آل جينينجز، بالدورة كاملة حتى بوينوس آيرس. وعبر سهول البامبا الأرجنتينية على الأقدام، وتوقف وقتاً قصيراً في تشيلي. «لم تكن البيرو جذابة»، هكذا يقول في الكتاب الذي يضم تلك المغامرات. وربما وطئ سواحل الإكوادور أو كولومبيا أو فنزويلا. فالكتاب لا يذكر ذلك. لكنه تمهل طويلا في هندوراس وفي المكسيك حيث استقر آل جينينجر وقدر له أن يمر بأعظم تجارب حياته: وهي التعرف على أو. هنري، ذلك الرجل ذي الموهبة الأدبية الفذة الذي سيرشد خطواته المقبلة. لهذا، كان على آل جينينجر أن يعنون كتابه الغريب والمتوقد من الذكريات الروائية والمغامرات على النحو التالي: عبر الظلمات مع أو. هنري (لندن، 1923). ويخرج آل جينينجز وأو. هنري في بوهيميتهما وروحهما المرحة منطلقين من هندوراس ويزوران المكسيك.

هكذا يمكن تأكيد أن أو. هنري قد ارتحل عبر أمريكا الجنوبية في شخص جينينجز. وهذا الأخير يمثل شخصية هامة لأو. هنري في كتابه عن هندوراس بعنوان كرنب وملوك Cabbages and Kings والمنشور عام 1904. لكن الجزء الأكبر من أقاصيصه هو نتاج لانطباعاته المعاشة خلال عدة شهور من الرحلات من هندوراس والسلفادور وحتى غيرهما من أماكن تلك المنطقة. ويضم هذا الكتاب أقاصيص مستقلة فيما يبدو، لكن تربط بينها بقوة الشخصيات نفسها والجو ذاته. وقد تركت إقامته في هذه الأرجاء من أمريكا الوسطى أثراً بارزا في كل أعماله. أما تجربته في تكساس فقد أعدته لأن يلتقط بحدة ودعابة أسلوب الحياة، والجو، والمناظر في المنطقة الاستوائية ويحجم المؤلف بعض الشيء عن استخدام الأسماء الخاصة بالبلدان والأقاليم، لكن ليس من الصعب التعرف في أنشوريا على هندوراس وفي كوراليو على بويرتو تروخيو، وأن ندرك أن شخصية الرئيس ميرافلوريس

ليست من نتاج الخيال (وهذا العمل هو سلف رواية السيد الرئيس El Senor Presidente لميجيل آنخل استورياس) مثلها مثل الشخصيات الشريرة الأخرى التي تدير التغلغل الإمبريالي للتجار السكسون أو تلك التي تحيك مؤامرات السياسيين المحترفين الكريول الذين تعرف عليهم في رحلاته المستمرة في سفن الفاكهة.

لكننا نجد أيضاً إبرازاً للعنصر الأمريكي اللاتيني الكامن والسائد في قصتين عن ساحل المحيط الهادي تدوران في أجواء تقليدية في الإكوادور، وكولومبيا، والبيرو، وبالدرجة الأولى في القصة التي تجري أحداثها في أجواء فنزويلا: وهي «مسألة ارتفاع وضيع matter of mean elevationهنا لا يحجم المؤلف عن الإشارة إلى الأماكن والشخصيات الحقيقية: لا جواهيرا، وماكوتو، والرئيس جوثمان بلانكو، بصرف النظر عن المناطق الأخرى لفنزويلا. والمشهد الافتتاحي والختامي هو ماكوتو، المصيف الذي يأتي إليه ناس منطقة لاجواهيرا، وكاراكاس، وبالنثيا، خصوصاً خلال أشهر الصيف. «هنالك كان ثمة حمامات، وأعياد ومصارعات ثيران وفضائح».

والمؤلف أو. هنري، على طريقة جماعة ألف وتسعمائة يحفزه الولع بأن يظهر تأثير الوسط المحيط على الروح، وتأثير المناخ على الشخصية، يستحق التساؤل هو السبب في بحثه عن الإطار الهسبانو-أمريكي والأنديزي كنواة لقصته. ولعل السبب هو رغبته في إرضاء ذوق القراء بمناظر طريفة أو ربما كان ثمة سبب أكثر عمقاً. فقد أثرت على أو. هنري تعاليم الجغرافيين والرحالة حول القوة الأرضية لجبال الأنديز، والتي تكشفت في النصوص الجديدة للجغرافيا العلمية التي كان ضليعاً فيها، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال تسمياته التعليمية لمختلف المناطق المناخية في فنزويلا والتي تضمها قصته. لم يكن هدفه هو بلوغ الباطن الحميم، للمشهد الأمريكي الجنوبي، وقد توقف عند نزعة زاهية الألوان استخدمها بطريقة صائبة. والشيء الفريد هو إحساسه بجاذبية أمريكا الهسبانية قبل أن يفكر غيره في الجوار الحسن بوقت طويل. وفي مختلف الجوانب التي تبين فيها هذا التطلع، نجد الجو الأمريكي الجنوبي جواً أدبياً، بينما نجد جو أمريكا الوسطى وأنجو الحدودي معاشين وأصيلين. لكن التطلع إلى الأجواء وإلى الإنسان الأمريكي اللاتيني يجبر الحافز على كسر انغلاق النزعة المحلية السائدة

في الآداب الأمريكية الشمالية وتحطيم تصلبها.

4- التكامل العالمي.

(أ) التحويل الشعري لأمريكا.

ربما لم يكن من قبيل الصدفة ولا الأمر العارض أن يختار ثورنتون وايلدر Thornton wilder بلاد البيرو وبعض البيرويين، كمشهد وشخصيات لأشهر رواياته جسرسان لويس ري.1927(L.Rey). فربما اكتشف حدسه الإبداعي النادر أنه في هذه الأرض الجنوبية ذات التناقضات العميقة، إذا لم يكن ثمة جسر لسان لويس ري يُسهل العبور الصعب في الطريق بين ليما وكوثكو، فإن هناك جسراً روحي يوحد بين الأسطورة والتاريخ، بين الواقعي والتخيلي الفانتازي، بين الكوميديا اليومية والدراما اليومية، بين اليقين والشك، بين ألم نزاعاتنا الكبرى والابتسامة الأريحية الودود.

لقد دار نقاش وجدل كثير حول القيمة الجمالية أو التاريخية للعمل الذي تتطور حبكته في البيرو في القرن الثامن عشر، وفي ليما على وجه الخصوص. وفي كل فصل تظهر الملامح المدهشة لـ «كاميلا بيرتيشولا Camila Perrichola، وهي ليست سوى تجسيد للدعامة الكوميدية للقرن التاسع عشر، التي كرسها بروسبير ميلريميه في عربة القربان المقدس Le Carrosse du Saint-Sacrement عام 1829، وهو العمل المستلهم من المعلومات حول أسطورة بيرتيشولا المستقاة من الرحالة المشهورين مثل الاسكتلندي بازيل هول Basil Hall، والبريطاني ويليام ستيفنسون William R. Stevenson، والفرنسي جابرييل لافوند دي لورسي Gabriel Lafond de Lurcy، الذين زاروا البيرو خلال فترة الاستقلال.

عند وايلدر كانت البيرو، وليما، وقرنهما الثامن عشر: وشخصياتهما وأركانهما خيالية تماما، لكنهما من خلق فنان حقيقي. وبعدها بسنوات زار وايلدر البيرو ليتعرف على الجو وعلى الأماكن التي تخيلها مسبقاً، وجرب لذة مقارنة ما هو حدسي مع ما هو واقعي، وما هو مفترض مع ما هو مؤكد، ليصل إلى نتائج ذات دعابة صحية لدى التحقق من جوانب التوفيق، والخداع، وعدم التطابق ذات المذاق المدهش لخياله هو. إن جسر سان لويس ريي تنطلق من تبجيل وتقدير صائبين لماضينا. وثورنتون وايلدر بعيد

أشد البعد عن أولئك الكتاب الذين تناولوا الموضوعات الأمريكية اللاتينية بقليل من النزاهة، وحطوا من قدر واقعنا أو رجالنا، ليقدموا تفسيرات غير متناسبة أو مُشوهة. وعند زيارته للبلد لم ينهج النهج السيئ لأولئك الكتاب الذين ينافسون السياح المتعجلين. وكان هدفه الفني، فيما عدا ذلك، مدعوماً باستقصاء جاد في الوثائق العتيقة، كما أوضح وايلدر نفسه، من أجل إعادة خلق العديد من المشاهد، ووجد خياله متكأً قوياً في الرسوم التخطيطية المدهشة للأركان والأنماط الشعبية البيروية التي رسمها رسام ليما: بانشو فييرو Pancho Fierro.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بدأ الكتاب الفرنسيون في الدرجة الأولى، وربما كل الكتاب الأوروبيين، يستخدمون تسميات جديدة للأشياء غير السكسونية في أمريكا: «الدول اللاتينية لأمريكا etats latins de l'Amerique، «والشعوب الأمريكية-اللاتينية Peuples lation-americains، و«ديمقراطيات أمريكا اللاتينية democrates latines del l'Amerique.

وفي عام 1902 تحدث بومبيو جيينر Pompeyo Gener، وهو كاتب قطلاني ذائع الصيت في أوروبا، تحدث، حسب الموضة الفرنسية، عن «الأمريكيات اللاتينيات <Las Americas latinas. وحلت هذه التعبيرات محل تعبيرات «<Amerique meridionale، و«<Amerique septentrionale، و«Amerique su sud، و«<Amerique australe، إلخ. التي ظلت تستخدم لعدة قرون. وتعبر هذه الأسماء عن الوعي الذي بدا أنه أصبح موجوداً بصدد مادة أو محتوى «ما هو أمريكي-لاتيني»، واعني المحتوى الأكثر تجديداً أو دقة فيما فيه من إنساني، واجتماعي، أو اقتصادي وليس فيما يعني من معنى جغرافي فقط.

إن العنصر الأمريكي اللاتيني يظهر بشكل أكثر وضوحا وأقل خفاء عند كتاب أوروبيين مشهورين. وتحمل حالتا جوزيف كونراد Joseph Conrad وجون مانسفيلد John Mansefield دلالة ملحوظة.

فجوزيف كونراد (1857- 1924)، المواطن البولندي الذي اكتسب الجنسية الإنجليزية، قد أنتج سلسلة من الروايات المدهشة المستلهمة من تجربته البحرية في كل بحار العالم. ومن بينها رواية نوسترومو 1954(Nostromo)، وهي حكاية أمريكية جنوبية ذات طاقة شعرية ضخمة، وربما تحمل تأثيرات

من كولريدج وميلفيل، في باطنها الرمزي والأسطوري.

وفي الوقت نفسه، عند بداية القرن العشرين، التقط الشاعر الإنجليزي جن مانسفيلد (1878 - 1958) عناصر أسطورية أمريكية لاتينية من مصادر متنوعة في قصيدته مياه إسبانية Spanish waters، التي تشير إلى قصة بحارة في بحر الكاريبي.

أما قصاصو الحركة التعبيرية الألمانية فقد احتاجوا إلى مشاهد ضخمة لحكاياتهم المليئة برسالة السمو والعذاب. وهكذا بحثوا عن «التباعد» الزماني والمكاني لحكاياتهم. وبالنسبة لألفريد دوبلن 1878(1957-Alfred Doblin)، فقد وجد مجالا صالحاً، من البداية، في الجو الصيني، أو المنغولي، الموجود في روايته قفزات وانج-لون الثلاث Die drei Sprunge des Wanng 1915(-lun)، وفيها استطاع طرح انشغاله المعذب كأوروبي حديث-وفيما بعد كتب بعض الروايات في جو الغابة والأنهار الأمريكية الجنوبية. وعناوينها البلد الذي ليس فيه موت 1937(Das Land ohne Tod)، والنمر الأزرق Der blaue Tiger التي تتطور حبكتها في فترة الغزو الإسباني، وتقع في الأدغال الأمازونية وسهول كولومبيا، والبرازيل، والباراجواي.

ورغم أن دوبلن لم يسافر أبداً لا إلى الصين ولا إلى أمريكا الجنوبية، وبرغم أن رواياته التي تجري في هذه المشاهد تم تخيلها وكتابتها قبل أن يقوم برحلته اليتيمة خارج أوروبا، إلى نيويورك وكاليفورنيا، حيث استقر من عام 1940 إلى عام 1945، فإن جو غابة البوتومايو Putumayo التي تجري فيها أحداث الفصول الأولى من البلد الذي ليس فيه موت موفق بشكل ممتاز. فالعظمة القديمة لهنود الأنكا، وغزو البيرو، وجرانادا الجديدة، من قبل خيمينث دي كيسادا Jimenez de Quesada، ومواعظ وتعنيفات الأب لاس كاساس، واكتشاف نهر الأمازون، وبعثات غزو البرتغاليين في البرازيل، وتجارب الألمانية-(فيديرمان Federmann وألفينجر Alfinger) في فنزويلا، كلها تمتزج في كل ملحمي. وهذه اللوحة الروائية المركبة هي نتيجة القراءات المتصلة التي قام بها دوبلن في المكتبة القومية في باريس فيما بين عامي 1934 و 1937، بسبب هروبه من ألمانيا النازية. وقد حملت ثلاثية الروايات الأمريكية الجنوبية التي كتبها دوبلن في الطبعة الأولى عنوان البلد الذي ليس فيه موت. وعُدل العنوان في الطبعات التالية فاختار عنوان الأمازون،

الذي يناسب أكثر من غيره رؤيته الأسطورية المتكاملة للقارة. وتتميز هذه الثلاثية الروائية بطابع مجاز تاريخي-فلسفي، وليس بطابع رواية تاريخية أو واقعية. وليس من المناسب أن نطالبها بالأمانة التاريخية وبالدقة الجغرافية. ويتضمن الجزء الأول رؤية للطبيعة الأمريكية الجنوبية كما يتصورها المبدع الذي استقى معلوماته عنها من الكتب ومن الخرائط. إنه صورة شعرية، ذات مدى ملحمي عظيم، للغابة العذراء التي تعج بالنباتات الفائقة، وبالحيوانات الغريبة، وبالبشر البدائيين الأنقياء، الذين لم يتلوثوا، والذين أدرك وجودهم خلال قراءاته لمؤلفي التنوير، دون إغفال كانديد لفولتير ولا رحلات همبولت أو لاكوندامين. وفي داخل هذا الإطار، يطرح تشكيلياً بعض الأفكار عن مشكلات أوروبا، كان قد طرحها في مقالات كتبها خلال أعوام سابقة. لم تكن تهمه في الحقيقة الصورة الواقعية للقارة، بل كانت تهمه، بالمقابل، فرصة طرح بعض الأفكار حول المشكلات الروحية الكبرى للغرب، وتطويرها.

يلتقط الروائي الأسطورة الهندية (التي نقلها زعيم إقطاعي قادم من البيرو) عن وجود بلد فردوسي لا موت فيه، يقع في اتجاه الشمس الغاربة، وفيه أيضاً تنبت شجرة الحياة التي تغذي كل شيء، حيث لا يعمل أحد ولا يموت أحد، وحيث الشر كله مستبعد. لكن هناك أيضا أسطورة أخرى يجدها دوبلن في نهر البارانا :Parana هي أسطورة النمر الأزرق الذي سيأتي ليدمر كل ما صنعه الإنسان على الأرض، وليسوى بالأرض كل ما أقامه ذلك الإنسان بجهد جهيد. بهاتين الصورتين لأسطورة الأمل (الرمز: أمريكا) ولأسطورة الدينونة (الرمز: أوروبا) اللتين يلهمه إياهما العالم الأمريكي الجنوبي، يحاول دوبلن الإجابة على الأسئلة الكبرى أو المشاكل الكبرى للثقافة الغربية.

كتب دوبلن هذا العمل فيما بين عامي 1934 و1937، وهو لا يزال تحت تأثير الدافع المدمر الذي كانت تعنيه الحرب العالمية الأولى، وحين كان يدرك أكثر فأكثر ملامح شبح اندلاع جديد ثان للحرب. وكان العالم الأمريكي الجنوبي هو الإطار المختار لتحديد أمل دفين لأوروبي معذب. كانت أمريكا هي ملاذ الحاضر وأمل المستقبل، مثلما كانت قبلها بقرن بالنسبة لمواطنيه هيجل وجوته.

وقد استجاب مؤلفون ألمان آخرون من الفترة نفسها بشكل مماثل لدوبلن. فجرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann في دراما الأرض المقدسة البيضاء 1920(Der weisse Heiland) يشجب-بوسائل أدبية جديدة-عنف الفيالق الإسبانية في غزو المكسيك، تلك الفيالق التي دمرت أمبراطورية مزدهرة. أما إدوارد شتوكن Eduard Stucken، وهو تعبيري مدقق، فيكتب حول الموضوع نفسه روايته الآلهة البيضاء 1918(Die weissen Gotter). وينشر أرنولد هولريجل Arnold Hollriegel عام 1929 رواية حول بعثة أوربيانا إلى الأمازون، بعنوان سفينة الغابة، كتاب عن تيار الأمازون-Das Urwald schiff, ein Buch von Amazonerstrom. إن الطبيعة، والتاريخ، والأساطير الأمريكية اللاتينية تقدم المشاهد البعيدة التي يمكن أن تصاغ عليها، دون قيود زمانية أو مكانية، إشكالية الإنسان الأوروبي المعاصر، الذي يعذبه الواقع الإنساني والذي مازال يتوق إلى أن يتمكن من تجسيد أمل للإنسانية.

لكن لا تطرح، هذه المرة، الصور الواقعية بل التحويلات الشعرية. وربما كان باستطاعتنا تسمية هذا النوع من الأدب الذي يشير إلى أمريكا باسم اليوتوبيا الجديدة، أي النسخة الشعرية والمتجاوزة للواقع لقارتنا.

وبالنسبة للفرنسي فاليري لاربود Valery Larbaud لا تشكل أمريكا الجنوبية موضوعاً قصصياً. إنها بالكاد وهم شعري، مفهوم غنائي تغذية تفسيرات أدبية لمؤلفين آخرين ومعلومات أصدقاء مفضلين.

كذلك لم يتحرر من هذا الطابع الأمريكي اللاتيني البيتيكس Beatniks السورياليون مثل جاك كيرواك Jack Kerouac أو ألين جينزبرج Allen Ginsberg. فقصائدهما-قصائد مكسيكوسيتي بلوز Mexico City blues. للأول، وقصائد أخرى متفرقة للثاني-تجد في هذه الأنحاء أرضاً مناسبة للهروب تناسب بشكل أفضل الآلية التعبيرية.

أما أندريه موروا Andre Maurois في ورود سبتمبر (1955) فقد وجد في الجو الأمريكي اللاتيني-جوليما الربيعية ذات الأحلام الموحية-الإطار المناسب لرواية عن إلهاماته الخريفية.

والعنصر الأمريكي اللاتيني مغروس في شخصية بيروية ذات دلالة نابضة في صفحات الدفتر الأسود للروائي الإنجليزي لورنس دوريل Lawrence Durrell. إن لوبو Lobo، الممسوس دوما بشبقية متوهجة، «بإيقاعه

البيروي الثقيل»، وذكرياته الحية دائما عن «ليما الرمادية»، والذي يرقص عاريا «رقصة الأنكا»، هورمز قوي حيوية معينة بالغة الطرافة في العالم القديم يبرزها الروائي قي إطار تكنيكة في إقامة المفارقات.

وقد وجد بعض المؤلفين المسرحيين الأوروبيين-مثل الفرنسي بول كلوديل Paul Claudel في كريستوفر كولومبس وفي الحذاء الحريري Le Soulier de Satin (باريس، 1930)، والإنجليزي بيتر شافر Peter Shaffer في الصيد الملكي للشمس The royal hunt of the Sun (لندن، 1967)، أو الروائي الألماني ياكوب فاسرمان Jacob Wassermann في ذهب كاشامالكا Das Gold von Caxamalca (ليبزيج) 1928) وفي سيرته الروائية لكولومبس-وجدوا في الموضوعات الأميركية اللاتينية متكأ لمناقشة المشكلات الكبرى للوجود ولمصير الإنسان، وهو الموقف الذي طرحته قصص مؤلف مسرحي ألماني آخر قبلها بمئة وخمسين عاماً: هو هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist.

ونفس التيار العالمي نفسه-باستبعاد ما هو زاهي الألوان أو ما هو طريف وهما الأمران الشائعان في عصور أخرى-يسود في روايات القصاصين البريطانيين المعاصرين العظام أمثال ديفيد هـ. لورنس David H. Lawrence (الأفعى المجنحة The Plumedserpent، رمز المكسيكيين القدماء، 1926، وأصباح في المكسيك 1927، Mornings in Mexico)، وألدوس هكسلي Aldous Huxley (فيما وراء خليج المكسيك 1934، Bevond the Mexique Bay). وكل هذا الإنتاج يبدو أنه يستجيب إلى الدافع نفسه أي إلى «إضافة الأوكسجين» إلى الثقافة الأوروبية من خلال الهرب إلى بقية العالم وخصوصاً إلى العالم الأمريكي لم يعد الأمر تشوقاً رومانتيكياً بل بحثاً عن ملاذ آمن ونفوراً من أوروبا الفائقة التحضر.

(ب) أكثر من مجرد أمل.

هذا الموقف الداخلي للأوروبي يتفاعل مع الفعل الخارجي لمن ينشرون صورة تزداد وضوحاً وألفة للروح الأمريكية اللاتينية، وليس فقط لكيانها التاريخي أو لوجودها الجغرافي.

وقد أسهم في تحديد القسمات البالغة الحيوية للعنصر الأمريكي اللاتيني بين الأوروبيين، وبفيض هائل من الأعمال، المترجمون الفرنسيون، والإنجليز، والإيطاليون، والألمان، ومترجمو بعض اللغات السلافية. وتشهد

على ذلك المجلدات العشرون الممتازة من الـ Index translationum التي تنشرها اليونسكو منذ عام 1947، فمن أبرز الخصائص الثقافية للقرن العشرين ذلك الانتشار الهائل للترجمات بكل اللغات، وفي كل المجالات لأعمال في كل الموضوعات. وأمريكا اللاتينية، بسكانها المائة والثمانين مليوناً[*6]-كما يقول ليوبولدو ثيا متبعاً في ذلك توينبي-قد تقدمت بوعي على غيرها من شعوب العالم غير الغربية في دافعها للتكامل العالمي:

لقد وجدت أمريكا اللاتينية نفسها وأدركت المعنى الأكثر أصالة لثقافة، أخذت تتكون عبر تاريخها الحتمي سواء أرادت أم لم ترد.. وأصبح من الممكن إعطاء إجابة على الأسئلة الملحة والمستمرة التي طرحها الأمريكي اللاتيني عن وجوده وعن مستقبل ثقافته: فالأمريكي اللاتيني ليس سوى إنسان بين البشر، وثقافته تعبير محسوس عما هو إنساني لا أكثر من ذلك ولا أقل [6].

هكذا يبدو أن العالم الأوروبي يفهم الأمر، فمؤلفوه، ونقاده ومبدعوه من كل الأنواع قد بدءوا يديرون أنظارهم واهتمامهم نحو أمريكا اللاتينية. وفي هذا الموقف الجديد تجاوز الأوربيون الممثلون للأجيال الجديدة عقد التفوق والاكتفاء، وتحيزات الفترات الأخرى، وأخذوا يقرون بالمساواة مع غيرهم من البشر غير الأوروبيين مثل الأمريكيين اللاتين. وقد ساهم تطور علم الأنثروبولوجيا في هذا الدافع إلى اعتبار نظرية الأجناس الأرقى والأدق نظرية عتيقة، وإلى التساؤل حول مقولة الجنس نفسها. وفي عالم يصغر كل يوم بفعل تقدم التكنيك، فإن الخصائص الجوهرية نفسها هي اليوم خصائص عامة لكل البشر؟ ولهذا السبب، يمكن أن نجد ثقافياً الظروف نفسها بين الأوروبيين وبين الأمريكيين اللاتين. وقد كل ما هو طريف أو ما هو غريب عن كونه افتراضية حاسمة.

حتى القرن التاسع عشر، كانت أمريكا هي المستقبل بالنسبة لأوروبا، مجرد إمكانية قادمة. أما أفريقيا فلم تختص حتى بمستقبل يخصها: كانت مجرد قارة همجية تورد العبيد والمواد الأولية. وكانت آسيا تمثل عالماً كانت صلاحيته قد انقضت. هكذا كانت أوروبا تؤكد سيطرتها الاستعمارية والاستغلالية. لكن في القرن العشرين، وبعد حربين عالميتين، اعترفت أوروبا «بحقوق الإنسان» لكل الشعوب وبصلاحية معاصرة للبشر في كل البقاع.

وهذا الواقع يخلق حالة روحية جديدة لدى المبدعين الأمريكيين اللاتين أنفسهم. فالنماذج الأخيرة والحديثة للأدب الأمريكي اللاتيني-من رواية أو شعر، قصة أو مقالة-تدل على هدف متحقق في التكامل مع الأدب الأوروبي. وفي ذلك يتميز الأدب الأمريكي اللاتيني بالنسبة لزاجة موضوعاته وومضات الإنسانية الأصيلة والنقية فيه: حقاً إن التقنيات قد تناظرت، لكن برغم تناظر البنى الشكلية لأقاليمها. ولم نعد نكاد نصادف «ميولا للتقليد» فيما هو أمريكي لاتيني، مثلما كان شائعا في القرن التاسع عشر، وحتى في بدايات القرن العشرين، فقد تم اكتشاف منابع خاصة للإبداع في القارة الجديدة ذاتها. وأصبحت التبعية للدوافع الثقافية الأوروبية أقل حسما وصلاحية بالتدريج. لقد وجدت أمريكا اللاتينية قدرها الإبداعي وبرغم عدم امتلاكها للسلطة ولا للوسائل الأكثر ملاءمة لتطورها فإنها تجد نفسها تتجاوز المفترق وتتجه إلى تحقيق شخصيتها المحددة.

لقد ازدادت البشرية وتوحدت، وصارت الثقافة تعددية وفقدت أحاديتها الإقليمية، واندمجت العناصر الفارقة، وتقدمت أوروبا وأمريكا معاً في طرق مختلفة لتبلغا نقطة التقاء في أهداف التطور. ليس لأنهما تتماثلان الواحدة مع الأخرى، بل لأنهما تتقدمان-ونحن نتبع إحدى أفكار أورتيجا Ortega-صوب أشكال مشتركة للحياة، وصوب تقارب تكاملي. وهو ما يبدو أنه المصير القريب والمستقبلي لمجمل البشرية.

إن أمريكا-وأمريكا اللاتينية، بوجه خاص جداً الآن-لم تفقد طابعها الموحي والحافز الذي تمتعت به دوماً. مع فارق واحد: فقبل القرن الحالي، كان الكشف عن خصائصها وسماتها يجري دائماً من قبل أوروبيين من بعد أو عن قرب. من بعد وجد فلاسفة التنوير في المجتمعات الأمريكية الأفكار أو العناصر لمفاهيمهم السياسية الجديدة المتميزة عن المفاهيم التقليدية الأوروبية. وعن قرب، وجد همبولت وداروين في أمريكا منبع نظرياتهما الجديدة. واليوم فإن أمريكا نفسها هي التي تكشف عن نفسها بعمل ممثليها الخاصين بها، في داخلها أو في خارجها. وقد تلقت إسبانيا من أمريكا-الهسبانية دوافع من أجل تجديد لغتها، وشعرها، وفنها القصصي. ورواية جنوب وشمال القارة الجديدة هي نبع من الإيحاءات للمبدعين الأوروبيين.

بعد نصف قرن من بدء اكتشاف وغزو العالم الجديد، صاغ مفكر عصر

النهضة مونتاني Montaigne النبوءة التالية: «فور دخول هذا العالم الجديد إلى دائرة الضوء، فإن العالم الآخر (القديم) سيخرج منها». ولحسن الحظ، فإن نصف هذه العبارة فقط قد تحقق، فأمريكا-أمريكا المستقبل والأمل تلك التي تحدث عنها هيجل في بدايات القرن التاسع عشر-قد دخلت أو بدأت تدخل دائرة الضوء، بينما لا تبدي أوروبا دلائل على خروجها منه. وبتكاملها في العالم الغربي، فإن أمريكا تمثل الآن شيئا أكثر من مجرد أمل.

6 بلوغ سن الرشد

إرناندو فالنثيا جويلكل (*)
Hernando Valencia Goelkel

لو أنها كانت على الأقل النهاية، لو أنها على الأقل البداية!

إدواردو كوتي لاموس

يبدو أن عنوان هذا الفصل، ومضمونه كذلك، يقومان على مغالطة منطقية Petitio Principii مزدوجة. وأوضح صياغات هذا الافتراض هي الصياغة الأولى، وهي: لقد بلغ الأدب الأمريكي اللاتيني سن الرشد. ويجدر بنا أن ندع جانبا، ولا نمس، لبرهة، التأكيد الضمني هنا، فهذا الموضوع، هذا النوع من اليقين الجازم وإن يكن غير واضح دائما، هو، في نهاية المطاف، ما يجب أن يكون الدافع الرئيس لكتابة هذه الملاحظات. كذلك ثمة في هذا العنوان شيء يشير إلى فلسفة، أو بتواضع أكثر، إلى إيديولوجية، وإلى مفهوم للتاريخ. وليس الأمر مجرد منظور تاريخي، بل بتحديد اكثر منظور ذي نزعة تاريخية، وأود، مرة وإلى الأبد، أن أوضح أن هذا المصطلح لا يحمل بالنسبة لي مدلولات مكروهة، فإنني لا استخدمه بالتأكيد بوصفه شتيمة. وإذا كانت الحجج القاطعة للأستاذ كارل بوبر Karl R. popper قد بدت لي لا تقاوم ذات حين، وإذا كانت العيوب في جيولوجيا الأنساق الفكرية

مازالت اليوم تسبب الدوار، ويظل من المشروع والحتمي طرح مشكلة «فقر المذهب التاريخي»، فإلى جوارها تبرز، وبصورة أشد وضوحاً، ضروب بؤس (وأسوأ من ذلك، سبات) المناهج والمعالجات التي أرست صلاحيتها، العابرة أو العنيدة، في كل المجالات، على النغمة المشتركة، والسلبية ببساطة في كثير من الحالات، للعداء المنهجي للمذهب التاريخي.

وعلاوة على هذا «المذهب» ثمة إيحاء بوجود «مذهب-فرعي» أو «مذهب» مواز. فعند الحديث عن سن الرشد تطرح فرضية تاريخية النزعة، تنتمي بالإضافة إلى ذلك إلى ضرب معين من المذهب التاريخي: هو ذلك الذي يسمى، أو كان يسمى، بالمذهب العضوي، تلك الرؤية للصيرورة الإنسانية التي تبدأ بالسذاجات العبقرية لفيكو Vico وهيردر Herder، وتصل حتى تصنيفات اشبنجلر Spengler، و التي ربما كانت عبقرية بدورها، لكنها لم تعد ساذجة على الإطلاق (منذ زمن طويل سجلت رسمياً وفاة انحطاط الغرب، لكن قبره مأهول بالضياع بوجه خاص).

ولا يزال الانبهار بتلك المعالجة قائما، ولو على مستوى المجاز، فالصورة البيولوجية لا تقاوم، ولا يجب نسيان أن المجاز يتضمن مفهوماً للعالم يبلغ في تجسده وفعاليته مبلغ التأمل الفلسفي (وعلى هذه الحقيقة يقوم الأدب). ومن ثم، فعند الحديث عن سن الرشد يجري الإقرار بظروف أخرى ملازمة له: إننا منذ وقت قصير كنا أطفالا، وبعدها سيكون علينا أن نشيخ، وبعدها... لكن لا يهم: فالآن تطفو في الجو خيلاء ابتهاج ضحكة هازئة وهادئة. ربما نكون قد صرنا، بدرجة معينة ولبرهة، لا مبالين بعض الشيء لكن هذا التنحي (العابر) قد أسبغ على الآداب الأمريكية اللاتينية خلال السنوات الراهنة شيئاً أثمن بكثير في إطار سياقنا التاريخي والثقافي: ذلك الشيء هو الصراحة التي هي أحد أرقى أشكال الحرية.

١ - الإيمان بالتناسخ العفوي التلقائي:

«قصيدة في شكر ملك البلاد الإسبانية، على نشر التطعيم في ممتلكاته، مهداة إلى السنيور دون مانويل دي جيبارا باسكو نثيلوس، الرئيس، والحاكم، والقائد العام لمقاطعات فنزويلا. بقلم دون أندريس بيو Andres Bello، المسؤول الثاني لسكرتارية الحكومة والقيادة العامة بكاراكاس». يجب التأكيد على

حقيقتين بالنسبة للعنوان السابق: أولا، أن الأمر هنا يتعلق «بخطأ» مبكر للفيلولوجي الشهير، خطأ بالنسبة للموضوع، في المحل الأول: فالقطب الأدبي المستقبلي، كما يقولون، لم يكن ليجب أن يوجه هذا المديح للاستبداد الإسباني. وثانياً، أن هذا العنوان الشديد الإطناب يبدو اليوم، في النظرة الإسترجاعية، وكأنه يتمتع بصلاحية مشروع قائم بذاته، إن مثل هذا العنوان، بصرف النظر عن الأبيات ذات الأحد عشر مقطعا التي تكمله والتي كلفته جهداً، سيكون له الآن قيمة نص Texto، قيمة شيء معبر بذاته تعبيراً شاملا. ربما لا يكون نشازاً لو كان فقرة أو حتى فصلا بالغ الإيجاز في أحد كتب كورتاثار، أو أريولا، أو كابريرا إنفانتي. والحداثة الساخرة لأسطر منتزعة من سياقها الإيديولوجي والتاريخي على هذا النحو، تشكل جزءاً من معاصرتنا، فالبلاغة المعكوسة، أو الجماليات المعكوسة-بما تتضمنه هذه من تسهيلات البوب Pop-هي من السمات المميزة للمناخ الراهن للآداب الأمريكية اللاتينية، ولبعض خصائصها الأساسية. لكننا لن نتناول الآن تلك الأخيرة، بل سنلخص بخطوط عريضة عملية بالغة التعقيد لم تلق دراسة جيدة. (وليس التلخيص توضيحاً للتعقيدات ولا ملئا لفراغات البحث والنقد).

في المسار الأدبي الأمريكي اللاتيني ثمة علامة طاغية ذات طابع متناقض تمكن صياغتها على النحو التالي: أن اللعنة الكبرى لآدابنا كانت الافتقار إلى الأصالة: والسوط الأكبر لآدابنا كان هو البحث عن الأصالة. وهذه المحاولة الأخيرة كانت موجودة منذ مطلع الاستقلال السياسي، ولدى الدون أندريس بيونفسه، وإذا واصلنا طرح المثال ذاته نصادف ذلك الخليط من الإيمان والإرادة المتمثلة في متنوعات في زراعة المناطق الحارة Silva a la agricultura de la zona torrida لقد حاول الحكيم استنبات فرجيل في أمريكا. إن الإنجازات الشعرية لبيو تعد، منذ زمن طويل، دافعاً لتهكمات سهلة «تستحقها»، لكن ما أود إبرازه هو أن هذا الحبر العلامة، مثله مثل كارو Caro في كولومبيا، كان مقلداً عن قصد، وكان كذلك لأنه، على طريقة الإنسانيين القدامى، كان يؤمن بنماذج وقوالب نمطية أبدية، وبالتالي لا تكون باطلة بل جديدة على الدوام. وحين حرر بيو المتنوعات، كانت أكثر لحظات الرومانتيكية توهجاً قد انقضت، لكن بيو واصل، كما سيفعل كارو

بعدها بسنوات متمسكاً بالـ «محاكاة» ومتجاهلا «الإبداع <Poiesis الذي كانت حركة «التنوير <Aufklarung قد غرسته مفاهيمياً وعملياً في قلب مفهوم الواجب الفني ذاته. حسناً، ليس هذا موضوعنا، بل هو توضيح كيف أن بيو نفسه، بكل» «إنسانيته»، وبكل «كلاسيكيته»، الخ، كان يشارك خفية في تلك الرؤية السحرية لأمريكا التي تمتد حتى اليوم في بلاغيات فزعة بعض الشيء، وفي آمال حارة صامتة. كل أشيائنا يتصدرها سحر ذو نزعة اسمية: اسم التدليل ذاك: العالم الجديد الذي أخذت تضميناته المحظوظة والمجانية تنسى على حساب إحباطات أجيال تلو أجيال. وإبهامها، ونفورها وألمها. وحين تحدث هيجل عن القدم السحيق لبعض أشكال الطبيعة الأمريكية-عن قدمها السحيق جيولوجياً، وحيوانياً، ونباتياً-لم يعره أحد التفاتا، كان لابد للعالم الجديد أن يكون فتياً بصورة لا تغتفر، ولم يفعل الرومانتيكيون، بعقيدتهم في الشباب وبإيمانهم بالجمهورية، وبالبرلمانات، وبالسيادة السياسية، سوى أن صدقوا بوضوح على ذلك الوهم الذي أخذه النعاس خلال القرون الاستعمارية. بكل نقائه الأكاديمي. لم يكن بيو يستطيع أن يؤمن بجدوى مواصلة نقل نماذج لاتينية إلى العروض الإسباني المتمرد، وإذا كان يتوق إلى تبرير لأعماله (كان يؤمن به، علاوة على ذلك)، فإن هذا التبرير يقوم على ذلك الطابع اللاشخصي الذي تمده به أمريكا بصورة سحرية. ولم تكن محاكاته لفرجيل أو لهوراس مجرد محاكاة، كانت محاكاة أمريكية، وكان في كاراكاس أو في لندن، أو في سانتياجو يحمل مع البهاء، واللطف غير المحددين، لكن الواثقين من أن شيئاً أكبر منه، وأوسع من مجموع معاصريه، وأشمل من الطبيعة وأقوى من تقلبات التاريخ الظاهر، لابد من أن يضفي على محاولاته-مهما كانت متواضعة وحذرة عن وعي-منزلة «فريدة»، وطابعاً شخصياً، وهالة من الأمريكية. وعند لحظة معينة تحولت مشكلة الأصالة وعدم الأصالة إلى مشكلة زائفة، إلى اهتمام للمدرسيين المتدهورين، أصبح من الممكن أن يكون تقليد كل شيء، أو تعديله، أو انتحاله: تفاصيل زائلة، ومن ثم أصبح كل شيء بدوره خاضعاً للتحول السحري الذي يسبغه عليه هواء، أو سماء، أو أرض أو بالأحرى، اسم-أمريكا.

ظلت المحاكاة والإبداع، إذن، في مرتبة ثانوية أمام الاعتقاد الصوفي

بوجود تلك القدرة على التناسخ العفوي. ومازالت تبدو في الفن القصصي لهذا القرن امتدادات لذلك الاتجاه، فهناك عدد لانهائي من المؤلفين الذين ينقلون بكل النوايا الطيبة في العالم، وبنبوغ في أحيان كثيرة، ظرفاً أدبياً أوروبياً أو أمريكياً شمالياً إلى مشهد كريولي. وحين يلاحظ ذلك أحد يردون بإحساس حقيقي يا لإهانة:

«-لقد رأيت هذا، وشاركت في ذاك، أعرف ذلك الوسط، وأولئك الناس، وذلك الجو.» وإحساسهم بالإهانة مشروع من الناحية الذاتية: فالقصاصات الرومانتيكية، والنزاع العمالي أو القفزات الوجودية التي نقلوها إلى قصصهم أو رواياتهم كانت، كما يقال، مأخوذة عن خبرة، وعن معرفة فورية. فورية جسدياً وحتى نفسياً، لكنها ليست مباشرة: فالوسيط الأدبي أقوى من الصلات الأخرى. ولديهم كذلك، مثل بيو، كلاسيكياتهم، فكم زوجاً من العشاق الشبان والرقيقين، لا يشكل في الواقع، زواجاً بين ثلاثة menage a trois، مع الحضور الإضافي للورنس دوريل أو هنري ميللر؟ ورغم ذلك يسود وهم المشهد أكثر مما نتصور: ففي تضاريس مونتفيديو أو المكسيك أو ميديين، وبفضل أسماء الشوارع أو اللهجة المحلية لكلمات السباب، تتحول موضوعات الروائيين الصديقين (المتراسلين) إلى شيء شديد الخصوصية. شيء أصيل، ومستقل، وأمريكي.

تلك كانت المرحلة الأولى من موضوع الأصالة الممل. فبعدما وصف بأنه تجاوزات لم تكن سوى أوجه عجز رومانتيكية وكلاسيكية جديدة كان لابد أن تأتي وقاحة شخص مثل سيلفا Silva، والاعتراف الصريح بحنق تجاه كل تشوش العالم الجديد أعتقد أن الجنس الجديد لم يكن قد ظهر عندئذ). كانت الأرض الموعودة هراء، والأثينات الجديدة، إقطاعيات الجنرالات الكبار والصغار، والزعماء الإقطاعيين، والقساوسة، والعسكريين، والخطباء، و-كيف لا! الشعراء. كان ما تحقق هو شيء آخر شيء تحقق منه منذ أكثر من 35 عاماً. ليفي-شتراوس في اكتشافه لأمريكا): «إن هذه الحضارة الغربية العظيمة-يقول سيلفا-خالقة الأعاجيب التي نتمتع بها، لم تستطع، بالتأكيد، إنتاجها دون مقابل. ومثلها مثل أشهر أعمالها، الركام الذي تخلقت فيه تكوينات معمارية ذات تعقيد غير مسبوق، فإن نظام وتآلف الغرب يتطلب استئصال كتلة ضخمة من النواتج الجانبية الضارة التي تلوث الأرض الآن.

إن أول ما تظهرينه لنا، أيتها الرحلات، هو مخلفاتنا التي نقذفها في وجه البشرية».

إن رد فعل سيلفا وحشي، فالشخص الذي اعتبره بعض مواطنيه مخنثاً كان شجاعاً في مشاعره وناصعاً في احتقاره. ومازال يقال عن سيلفا حتى الآن-وللمخططات حياة أكثر عناداً من المشكلات-أنه كان المشوه الأعظم، كان يشبه جندياً محلياً فجاً، في خدمة قوة عظمى ضحى بكنوز الروح الأمريكية لصالح نزعة أوربة خانعة. أما أنا فيبدو لي، على العكس، أنه-هو وكل الشعراء المحدثين، بشكل عام، رغم أنه يجب معالجة كل حالة على حدة-كان في المجال الأدبي واحداً من أوائل، ومن أعظم نازعي الأوهام. لكن الشاعر، ومن يأتون بعده زمنياً، أصبح يثير، لأسباب تتعدى هذا السبب، المشكلة المتعلقة بالسرابات، والمظالم، أو التكرار المنتظم، أو غيرها من المشكلات التي تظهر في رؤية للأدب الهسبانو-أمريكي.

2- إسهامات وحدود الحداثة

مهما بلغ من تذبذب الأذواق والاتجاهات الجمالية، ومهما بلغ من ثبات «قانون» ردود الفعل بين الأجيال، ومهما بلغ مما يبدو على نطاق واسع من بطلان إسهامها أو افتقارها إلى الأهمية، فإن مما لا يقبل الإنكار أن تلك الجماعة من الشعراء الذين تجمعهم تسمية الحداثة قد جلبت شيئاً ذا قيمة إلى الأدب وإلى الوعي الأدبي الأمريكيين اللاتينيين. ولكي نظل داخل حدود هذه الملاحظات فإن هذا يعني أن من الأمور المرهقة أن يحزم المرء أمره على أن يتناول أسماء مثل أسماء داريو، ولوجونس، وبالنثيا، إلخ، وكأنها أسماء مجرد مشاركين يكونون على هذا النحو متقلصين ومشوهين- في عملية افتراضية ستجد تحققها فيما بعد في أعمال ورثتهم ومشوهي سمعتهم. لقد تجاوزوا (أو تجنبوا)، على طريقتهم، مشكلة الهوية الأدبية، وقد انطلق ضدهم بداية من العشرينات تقريباً أشد الصياح قوة وصخباً دفاعاً عما هو متجذر وأصيل. وليس هذا بالطبع هو الدافع الوحيد، لكنه واحد من الأشكال الأساسية يمكن فهمه للحض على النزعة الأهلية القصصية أو على النزعة التعليمية لفن التصوير المكسيكي وعلى هذا النحو كأن يعلن ذلك بصراحة، على أنه رفض للممتلكات الخاصة لشعر

الحداثة في الألفاظ والموضوعات.

ولتوضيح هذه النقطة، يجب أن نضع في الاعتبار أن الاتهامات بالطرافة، وبالإعجاب على الطريقة الأوربية، وباحتقار الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كانت توجه اعتبارها موقفاً أخلاقياً. كان ذلك هو الغطاء، وتحت ذلك القناع كان النقد وحتى الخطب اللاذعة تبدو مشروعة. لكن هذا الجانب الأخلاقي كان مجرد تنكر، أما في العمق فكان الأمر يتعلق بلغة وجدانية بشكل مرهق، وبالتالي، بمبدأ رجعي. لقد كان تأكيداً لعاطفية مرضية Pathos، كان رفضاً لشيء ينطوي على تماسك تعبيري معين، وذلك باسم الصوفية القديمة ذات النزعة الأمريكية، التي كانت تزداد وهمية وبطلاناً، بقدر ما كانت القارة المباركة تؤكد نفسها أكثر فأكثر في مجموعة الجمهوريات الأكثر ازدهاراً هنا، والأكثر بؤسا هناك، لكنها في كل الأحوال هامشية، ومستغلة، وثانوية، ومتواضعة. كانت الروح قد رفضت بصورة تعسفية وغير مخلصة أن تتحدث عبر أمريكا، ومن ثم كان لابد من استعادة الأحلام القديمة محسوسة «هذه المرة حتى درجة معينة داخل إطار قصد سياسي واجتماعي، وملموسة بشكل افضل في إرادة ثورية وفي تمسك سخي بنقاط تسام غامضة من الماركسية. كانت هذه هي الحركة البندولية (الرقاصة) في سماتها العامة، لكن من المناسب أن نرى، بإيجاز، لماذا أسهمت الحداثة في إطلاقها، ولماذا كان هذا النفي المطلق لظاهرة هي، في نهاية الأمر، أول محاولة غير سيئة الحظ تماماً. لقصد إبداعي، له ممثلون بارزون في كل البلدان تقريباً، وله سمات تسمح بأن تنسب إليه إرادة مشتركة. ومن ثم، ليس بمثير للسخرية إطلاق تسمية الحركة أو المدرسة عليها.

وجماعياً، كان إسهام الحداثة في الوضع الأدبي لأمريكا اللاتينية يتكون من التأكيد الأولى على خصوصية المهمة الأدبية. بأنني لأقر بأن تضائل بدل أن تزيد من حجم الشخصيات الفردية، التي نجد في بعضها أن الجهد والإنجاز والوضوح تتجاوز بكثير متوسط هذا الكل المختلق الذي نطلق عليه اسم الحداثة. لكن لا تزال هناك حقيقة أن إنجازات الجماعة تشكل جهداً محرراً للتعبير الأدبي، وتمثل، في محصلتها بياناً بإعلان الاستقلال. أما أن يكون ذلك، بشكل مجرد، شيئا قابلا للشك في نهاية الأمر، وأن تكون تبدياته في تلك الفترة قائمة على أسس وهمية، فلا يخفى ما هو إيجابي

في دفاعها عن الشعر، وفي حماسها الأصيل من أجل مهنة تتضمن كذلك- وهذا أمر حاسم-دفاعاً عن اللغة. بالطبع، ليس بالمعنى الذي يقصده الأكاديميون والنحويون، فضد هؤلاء، بين آخرين، دافع المحدثون عن الكلمة وحاولوا أن يحددوا لها أرضاً واسعة حرة.

وكانت نتيجة هذه الحماسة، العدوانية والحذرة في وقت معاً، هو إقامة أرض مغلقة بدرجة أو بأخرى، إقامة محراب تسود فيه التلقائية وثمار طريقة شاملة في الكتابة: هذا هو الشعر الغنائي. إذ أن من الضروري أن نذكر حدود مغامرة الحداثة. وبالطبع كان أحدها هو إفساد نثر كان في بعض الحالات (سارميينتو، على سبيل المثال). رائعاً ولا يكاد، في نغمته العامة، يكون غير متسام ولا باعثاً على النعاس، لكن الممل المزوق لناثري نهاية القرن يكاد يكون ودوداً بالمقارنة مع تجاوزات أمثال رودو Rodo أو فأرجاس فيلا Vargas Vila لم تكن العملية مجرد عملية إفساد بل إنها تكاد تكون عملية تصفية: فالكوكبة الرائعة من الشعراء المحدثين تحدد لحظة ظلت فيها بقية الأشكال غارقة في فقر يكاد يكون شاملا.

وثمة تفسير تقليدي لذلك وهو تفسير-هل يجب أن نقولها؟ زائف. هذا التفسير هو أن للأشكال أو للأنواع الأدبية لحظات استمرارها الغامضة وأن المجتمعات تأخذ في البحث بالتوالي عن أشكال جديدة تعبر عنها تبادلياً. ولا يستحق الأمر عناء الوقوف عند هذه التبسيطات، تبسيطات أن القرن التاسع عشر كان فترة الرواية أو أن الباروك (هذا المصطلح التعس الذي أسهم كثيراً في إعاقة تاريخ الأدب الأوروبي) هو لحظة المسرح. إن تذكرنا أن سرفانتس ولوبي Lope، وشكسبير، ودون Donne، وراسين، وباسكال، وريلكة Rilke، وتوماس مان Thomas Mann كانوا متعاصرين يبدو امراً مستقراً. وكذلك فإن من المحتم الاعتراف بأن سيادة الغنائية في الحداثة كان يمثل تضخما وكانت له خصائص مرضية. ومن الممكن استشعار الحدود الشديدة للحداثة بدءاً من سياقها، أي من بقية الإنتاج الأدبي خلال سنوات ازدهارها، لكن من الممكن كذلك أن نتبين هذا بصورة كامنة في «فن شعر» الحركة. والحالة دقيقة ومثيرة للاهتمام، حيث إنها تتعلق بالذكاء أكثر مما تتعلق بالأيديولوجية. فثمة تنافر واضح، حتى عند داريو نفسه، بين الغنائية وبين النثر، وهذا التنافر يثير الأسى عند مارتي، وهو خانق عند فالنثيا. وهذا

النقص، مع الأسف، ليس عارضاً: وما أطلق عليه لويس سرنودا Luis Cernuda اسم «التفكير الشعري» هو ببساطة شيء غير موجود في الحداثة، والحجة بأن هذا لا علاقة له بالشعر حجة خادعة، وعلى أي حال فحين ظهر المحدثون كان عصر البراءة قد انقضى منذ زمن. هذه هي نقطة الضعف بالنسبة للثروة وللوحشة التي أورثها لنا المحدثون، وإذا عبرنا عنها بصورة موجزة، ومن ثم تعسفية وظالمة، فإنها تتكون من حقيقة أن شعر الحداثة لم يكن شعراً ذكياً. أعرف أن من الغريب إنكار وجود ذهن بارز وموهوب في أناشيد الحياة والأمل، ولدى كل واحد من المحدثين من الطراز الأول كان يوجد قدر رفيع من الذكاء بشكل عام، ومن الذكاء الشعري بوجه خاص. لكن يبدو أن الأمر بالنسبة لهم كان يتعلق بصفة تثير الخجل، فقد كانوا ينسبون إلى أنفسهم بطريقة شاذة أكثر المثيرات عاطفية، وكانوا يركزون أنفسهم بعناد في موهبة غير عقلية بصورة منهجية. ومن هنا الإصرار على الشكلية اللفظية، ومن هنا تأليه المشاعر. كانوا أذكياء رغما عنهم وكانوا يحتقرون الذكاء، كان بودهم أن يكونوا راقين شهوانيين رفيعين بائسين، أن يكونوا أي شيء عدا أن يكونوا أذكياء. وهذه المراتبية الاجتهادية الغريبة تنعكس في أعمالهم بصورة حتمية: فالظرف، والعاطفة، والنهم فيها شيء من المتعة، وبالتالي، من الرخاوة. إن التعبير الفرنسي bete comme un peintre(بهيم مثل رسام-م) يترجم في أمريكا اللاتينية بتعبير «بهيم مثل شاعر». هنالك التجسد الثري، والامتلاء الوشيك آلكن غير المتحقق)، وإلى جواره أيضاً-ماذا بيدنا أن نفعل؟ التفاهة، والغياب، والثقوب!

3- ثلاث فترات.

وحتى لا نستحضر شخصيات فردية أو منعزلة، فإن الحداثة تمثل نصيحة، أو «تذكرة» في هذا المناخ العربيد تقريباً الذي يعيشه الأدب الأمريكي اللاتيني اليوم، والآن، حسناً: يبدو لي واضحاً، بين أسباب أخرى سأعددها فيما بعد، أن عملية جرت أصبحت من خلالها الآداب الأمريكية اللاتينية في مرحلة تمثل نوعياً، تقدماً بالنسبة لتلك العملية ولكل سابقاتها، التي لابد منها، بسبب الافتقار إلى تقاليد، من أن نسميها بالتقاليد. إن أدبنا (وأؤكد أن مارياتتيجي يشير بذلك إلى الأدب البيروي فقط) لا يكف عن

كونه إسبانياً منذ يوم تأسيس الجمهورية..

وعلى أي حال، فإن لم يكن إسبانيا، فلابد من أن نسميه ولسنوات طويلة أدباً استعمارياً. وبعد ذلك بأسطر قليلة يقول: «إن النظرية الحديثة- الأدبية وليس الاجتماعية-بشأن الصيرورة العادية لأدب شعب ما تميز فيها بين ثلاث فترات: فترة استعمارية، وفترة عالمية، وفترة قومية، وخلال الفترة الأولى، لا يكون الشعب، أدبياً، أكثر من مستعمرة، من ولاية تابعة للغير وخلال الفترة الثانية يتمثل الأدب في وقت وأحد عناصر من مختلف الآداب الأجنبية. وفي الثالثة تبلغ شخصيته الخاصة ومشاعره الخاصة تعبيراً جيد التآلف». تشخيص الكاتب البيروي لا غبار عليه، إلا أنه في حالته- التي هي حالة نموذجية للفترة التي تضم في خطوطها العريضة الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين، كان التنظير أكثر إرضاء من الممارسة. إن الصيغ ذات النزعة القومية، أو النزعة الاجتماعية، أو المناهضة للإمبريالية ببساطة، قد أثارت في الأدب (وفي السياسة أيضاً، لسوء الحظ)، سلسلة من الإشارات الزائفة، ورواية الثورة المكسيكية، والرواية الهندية هما الآن- ومن الخير أنهما كذلك-موضوع للرسائل العلمية للطلبة الأمريكيين الشماليين، أو، كما يؤكد علماء الاجتماع الكسالى، «وثائق اجتماعية ثمينة» هذا ممكن، لكنني أفتقر إلى الكفاءة التي تجعلني أفصل في الموضوع، لكن الأمر المؤكد أنها، كذلك وبطريقة أكثر أولية، وثائق أدبية، وأن الضوء الذي تلقيه على الرواية الأمريكية اللاتينية في أعوام العشرينات، والثلاثينات، والأربعينات يكشف عن نظرة عامة (بانوراما) شاحبة وتبعث على الاكتئاب. من الأعمال القليلة لريبيرا ولجويرالديس رواية واحدة. ومن الأعمال العديدة لرومولو جاييجوس رواية واحدة كذلك. وهناك شاعر أن عظيمان فاييخو ونيرودا، صوت الثاني راق، وثري، وممتد، ودؤوب، يتوافق ذكاؤه وغريزته بطريقة ذكية جدا مع ذكاء وغريزة الجمهور (الذي مازال عريضاً) والذي يتمتع به بحيث يصبح من الصعب مقارنته بالشعراء اللاحقين له دون إدعاء (جائر) بالإطناب. أما فاييخو فقد طرح بعض قواعد التقشف، وطرح نيرودا قواعد للسخاء والتدفق: وأثبتت هذه وتلك فعاليتها، ومع ظهور تريلثي Trilce و إقامة على الأرض Residencia en la tierra كان الأدب الأمريكي اللاتيني متركزاً، للمرة الأخيرة، في الشعر الغنائي، وخلال السنوات المنصرمة يبدو

أن انتشار الشعراء ليس سوى شكل آخر من أشكال المشكلة السكانية.

بعدها، وفجأة، يظهر فن روائي أمريكي لاتيني «علمنا من الصحف» بوجوده بدرجة كبيرة، كما كان يقال في عصر ما قبل ماكلوهان. وأبادر بالقول بأن الإنتاج الروائي لهذه السنوات الأخيرة، بكل روعته التي لا تقبل الجدل، يعد ظاهرة ملازمة، واشتقاقاً، إذا جاز التعبير، من تبدل عميق ومؤثر نتج عن وعي الكاتب الأمريكي اللاتيني، لعلاقاته مع ذاته، ومع مهنته، ومع جمهوره. لقد تحطم شيء، وولد شيء في هذه الأزمان، إنها «وقفة وطية»، كما يقول ميثيل فوكو (إن لا مسئوليتي لها حدود وإنني لأتوقف بشيء من الرهبة أمام صفة «الابستمولوجي» (المعرفي). ولا مناص من أن نكرس لحظة للشخص الذي كان في الوقت نفسه رمزاً ومنفذاً لذلك الانقطاع: ألا وهو بورخس Borges.

4- هادم المواضعات.

ربما كان رأي متحيزاً، والمؤكد أن من المتعذر إثباته. كان ماييا Mallea، وكاربنتييه Carpentier، وساباتو Sabato، وأست ورياس Asturias، وحتى رولفو Rulfo، سابقين على الرواية الجديدة الجديدة nouvean nouveau roman الأمريكية-اللاتينية، لكن الجمهور، كما لاحظ بعضهم داخل إطار إغراء النشر الراهن، يميل إلى اكتشافهم في الوقت نفسه وإلى التوحيد بينهم وبين مؤلفين تفصلهم عنهم مسافة كبيرة ثقافياً وزمنياً.

وهذه هي حالة بورخس. إذ باستثناء قصائده السابقة على عام 1930، فإنه لم يؤلف أي عمل ولو متوسط الحجم، وكتبه عبارة عن مختارات عشوائية بدرجة أو بأخرى، والأعمال الكاملة له تكرر بطريقة مزعجة. مقالات تظهر في مجلدات أخرى من هذه الأعمال نفسها، و كتاب الكائنات الخيالية El libro de los seres imaginarios هو نسخة-بها إضافات قليلة-من مرجع علم الحيوان الفانتازي Manual de zoologia fantastica، وبورخس هو أيضا مؤلف كتاب يحمل عنواناً، ملائما هو مختارات شخصية Antologia personal، يخضع، بدوره، لتنقيحات وتنويعات جديدة، أما كتب الملاحظات حول الأدب الإنجليزي والأدب الأمريكي الشمالي فتبدو أنها دعاية خاصة Private joke، مثلما يبدو، في سياق آخر، كتاب إيفاريستو كارييجو Evaristo

Carriego. إنه محل للشهرة والإعجاب، ومن المفترض أنه ليس بعيد المنال، إذ يدلي بأحاديث مستفيضة وصبورة للصحفيين والمعجبين من كل البلدان وكل اللغات، يرد على كل شيء بتعاطف وود، متمتعاً بالمتعة الوحيدة الحميمة-والملحوظة أحياناً-في المراوغة التامة وفي اللباقة التي تحتمل كل الاستقصاءات عالماً أنه شخصين في واحد، و«لا أدري أي الاثنين يكتب هذه الصفحة»، وأن مفتاح هويته يكمن في التواطؤ مع القدر الذي لا يبدو قبل من ملامحه النهائية إلا «قبل الموت». لكن الصحفيين يصنعون من المحاور المتقلب وإن يكن الكتوم. بورخس ثالثاً ورابعاً، الخ، مفصلا على المقاس بدرجة أو بأخرى (إذ أن بورخس الأحاديث مع جورج شاربو نييه ليس هو نفس بورخس حوار مجلة لايف life).

إن بورخس يفتح ثغرة، وأوضح جوانبها هو الجمهور بالطبع، فلم يبلغ أي كاتب أمريكي لاتيني معاصر (ولا سابق) تلك الكثافة في الأتباع التي تصل إلى حدود العقيدة، وكما حدث بين ظهرانينا منذ بضع سنوات يثير بورخس في فرنسا أو في الولايات المتحدة زوابع ذات طابع لا يمكن إصلاحه، هي مزيج من الإعجاب والتعاطف الباطني الذي يفترض التواطؤ ويكون نوعاً من الطائفة، ولا يذكر بورخس إلا بين المبتدئين، ولا تسمح أعماله لا بالشرح ولا بالدعاية بل بإعجاب ستشترك في تكتم ولعله لهذا السبب دون قيود، وهناك بعض الكتب التي تعبر بصورة علنية عن هذا التحيز الذي لا يمكن السماح به إلا في الجلسات الخاصة، وهناك دراسة ممتازة عن شعره-هي دراسة جييرمو سوكري-Guiller mo Sucre تطرح، بالتحديد، صعوبة تقسيم ذلك التعبير المتحد والشامل الذي تمثله الأعمال المقلة للكاتب الأرجنتيني.

هذا، بالطبع، أمر ثانوي، فبورخس هوبورخس، وهو كذلك بالنسبة لنا، وهكذا تم تجاهل نصوصه تماماً خارج أمريكا اللاتينية. إن هذا أمر ثانوي حقاً، لكنه ظاهرة أيضاً. لأن بورخس قد فتت، بهدوء، كل المواضعات التي ظل أدبنا يلهث ويتصايح بشأنها. وفي البداية، وضع حدا لخداع أصالة الموضوع، وكون هو ميروس يتعايش مع مارتين فييرو في ميثولوجياته، وبابل تتعايش مع بوينوس آيرس، ليس إحدى سمات اللوذعية بل إعلاناً، بلا صرير ولا عدوانية، للقانون الخيالي («الخيال» بمعنى القدرة الخلاقة،

الباعثة، الفعالة، كما يعرفها كولريدج). وهذا القانون لا يسمح بالحدود، لا يسمح بها في الأمر، ويتجاوز بالتالي مشكلة الواقعية، طعنة خوان مورانا Juan Murana «واقعية» تماماً مثل الطعنات التي يوجهها (في شيكسبير) قتلة قيصر، والنزعة الزاهية الألوان، والطابع المحلي، والفولكلور هي معطيات يدرجها المرء دون حاجة لأن يعلنها في برنامج. (لهذا، ورغم كل «التباعد» الظاهر، فإن بورخس، عن حق، لا يبالغ في تقدير رجل الناصية الوردية)، تعجبه ألحان التانجو ويعجب بخوسيه إرناندث لا بسبب كونهما أرجنتينيين، بل لأنهما يخصانه بقدر ما تخصه مهور سهول البامبا أو نمر بليك الذي أثار لديه كثيراً من النمور. هذه الحرية داخل وطن شاسع، داخلي لكنه محسوس أسبغت عليه ملكة الكبرياء، والاحتقار الصامت تجاه كل محاولات إقامة أنساق، وتجاه كل الموضات، وكل المظاهرات الحانقة التي يرتديها الإرهاب السياسي-الأدبي لعصرنا وليس هناك نقلة من عدم الخضوع للمضامين إلى عدم الخضوع تجاه الأشكال بل هناك تعايش عضوي، فالوجهة الفكرية واحدة فقط حتى عندما تكون النصوص قابلة للتصنيف بدرجة أو بأخرى--مقال، قصيدة، قصة، الخ-المزاج متماثل، قارن، مثلا، إلى «مقال» حول ترجمات ألف ليلة وليلة مع «قصة» بيير مينار، مؤلف الكيخوته Pierre Menard, autor del quijote. إن بورخس لا يطرح ما أصبح معروفاً للجميع لكنه يظل موضوعاً للدعاوى المتحمسة، لا يتحدث عن الذوبان أو التواصل المتبادل للأنواع والأشكال الأدبية، بل اكتفى بمجرد إقامة أعمال تقبع موضع الممارسة ذل الاندماج، اكتفى بأن يجعل من أدبه كلاً شعرياً متصلا.

لكن مازال هناك إسهام حاسم لبورخس في عقلية الكاتب الأمريكي اللاتيني المعاصر. هذا الإسهام هو المفارقة (وسنعود إلى ذلك) والدعابة، هو إلغاء المفهوم العاطفي للإبداع الأدبي. وليست الدعابة، ولا «حس الدعابة» مفاتيح حاسمة بأي شكل لتقدير قيمة مؤلف ما، فبودلير كان يفتقر إليها (راجعوا التهكمات المرهقة في ملاحظات حطام Epaves)، وكذلك كان أوناmونو Unamuno، ومثلهما مثل مؤلفين آخرين أعظم أو أشد تواضعاً. وهذا الافتقار قد ينبعث في فلسفة، في سيكولوجية فردية، في موقف وجودي، أو فيما يجب أن نسميه، نظراً للافتقار إلى تسمية أخرى، بالمناخ الثقافي. والمناخ الثقافي، كما أرى، هو ما يتبدى في الأدب الأمريكي اللاتيني. فأن تكون

الحياة فظاعة أو مهانة، وأن تظل الآلام، والسأم، والبلادة الكثيفة تحوطنا، هو أمر من ثوابت تاريخ الأدب، وفضلا عن ذلك، هو أحد مبررات وجود الأدب. لكن نشأ بيننا، بتواتر عنيد، استغلال راق لهذا الموضوع، فبالنسبة للشعراء والروائيين، لم تكن الظروف الخارجية أو التعاسات المحيطة بالشخصية كافية، وبالنسبة لكتاب المقالات، لم تكن قزمية شؤونهم كافية، وكان ضرورياً أن تتفاقم التعاسة أو السأم، وكانت هناك أداة موجهة خصوصاً إلى هذه الغاية: هذه الأداة هي الأدب. وكان الكتاب الفكاهيون للقرن الماضي يثيرون القشعريرة، إذ تحس أنهم مستغرقون بتفان في صياغة نكات سامة، لأن الفكاهة كانت تشكل نوعاً أدبياً، وتحتل مكانة محترمة من فنون البلاغة. هذا العناد المتقد تجاه الضحك ينتج-بدرجة أكبر بكثير-تجاه المعاناة، وحينئذ يتخلف الانطباع بأن المجال المعادي ليس الوجود بل الكلمة، وأن ما يسود حقاً ليس مفهوماً كئيباً ويائساً من الحياة بل هو مفهوم كئيب ويائس للأدب. كانت هذه أداة تتضاءل حين نتعامل مع المتعة، ومع الشك، ومع الهدوء، إنها نقص في التوازن أثمر سلسلة من سوء الحظ الشخصي في الشعر، ونوعاً من السادية المنتفخة في الرواية.

مع بورخس ينتهي أيضاً هذا الموقف، إنه، بالطبع،لم يكن أول من حاد عنه، ونذكر في هذا الصدد العمل النموذجي لألفونسو رييس Alfonso Reyes، وكذلك جزءاً كبيراً-وربما أفضل أجزاء-من شعر ليون دي جرييف leon de Greiff. لكن بورخس هو الذي أطلق رصاصة الرحمة على الذاتية العاطفية المفرطة وعلى المبالغة «الموضوعية»؛ ونصوصه هي التي تبرز أن الكاتب ليست لديه إمكانية فقط بل عليه أيضاً واجب توصيل (والثمن الذي يمثله ذلك بالنسبة له هو من شؤونه) إن لم يكن نوعاً من المتعة على الأقل، فهو على أي حال تلك المتعة التي لا نظير لها والتي هي «ضحكة الذكاء». وهذه العناصر-صور رفض الدروس-في أعمال بورخس، في تحولاتها وتقليدها، أو مجرد انتشارها في مناخ الفترة، سوت تكون حاسمة بالنسبة لما هو جديد، وحيوي، وناضج في الأدب الأمريكي اللاتيني خلال السنوات الأخيرة.

5 ـ مغامرة سعيدة:

«ورغم ذلك، ما من شيء يبدو لي أقل قابلية للإدراك من تلك اللغة فور

أن تستغني عن المفهوم الواقعي العنيد للرواية، الذي يسود حتى في أشكالها الفانتازية أو الشعرية. وما من شيء أكثر طبيعية من لغة تنبئ عن جذور، عن أصول، وتكون دائماً في منتصف الطريق بين الوحي والتعويذة، تكون ظلاً للأساطير، غمغمة للأوعى الجماعي، ولا شيء أكثر إنسانية، بالمعنى النهائي، من لغة شاعرية ألذه، تحتقر المعلومات النثرية والبراجماتية، من فورة rebdomancia لفظية تستشرف وتفجر أعمق المياه. لا أحد يستغرب لغة أبطال الإلياذة أو الأساطير الاسكندنافية فور تقبله أنه يقرأ ملحمة... فلماذا لا يقبل القارئ أن تتحدث شخصيات الفردوس دائما بدءاً من الصورة، مع التسليم بأن ليثاما يرسمها بدءاً من نسق شعري شرحه في نصوص عديدة، ويكمن مفتاحه في قدرة الصورة باعتبارها أرقى إفرازا للروح الإنسانية الباحثة عن واقع العالم غير المنظور؟»في هذه السطور من تفريط خوليو كورتاثار Julio Cortazar لرواية ليثاما ليما هناك تعبير متنافر: هو الإشارة إلى «المفهوم الواقعي العنيد للرواية». هذا التفصيل غير ذي أهمية في إطار النص موضع البحث، وليس محتقراً على الإطلاق في إطار مجموع ذلك الكتاب النابض، والذكي الذي هو الدوران حول اليوم في ثمانين عالماً. هنا يطرح كورتاثار بعض معاييره بصدد الرواية (مثلما يطرح في صفحات سابقة معايير أخرى مناسبة جداً بصدد الدعابة الأرجنتينية في «حول جدية السهر على الموتى»، وقابلة للتطبيق بكاملها على الدعابة الأمريكية اللاتينية)، ومنطوقاته صالحة تماماً، كما أثبت قبلياً apriori في روايته الحجلة Rayuela المثيرة للإعجاب. واعتراضي-إذا كان يمكن الحديث عن اعتراض-ينصب ضد العادة الذهنية، ضد ذلك التوجه الروتيني لشجب مفهوم للرواية لا تبقى اليوم-وبشكل بائس، ومع التزام جانب الدفاع-إلا على أطراف النشاط الثقافي. بين بعض الستالينيين-الخجلين بعض الشيء، لأنهم، حقاً، ليسوا متأكدين من الخط، وبين شرذمة غامضة من بقايا من يطلق عليهم وصف «الرجعيين» الذي لا يستحقونه بينما هم ليسوا سوى قوم كسالى سيئ الاطلاع. بعبارة أخرى فإن إشارة كورتاثار تهاجم خصوماً شبحيين، ورغم أن الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن، كما هو واضح، لا يتمتع كله بمستوى امتياز الكاتب الأرجنتيني، فإن موقفة تجاه الرواية، وتجاه الكتابة عموماً، يمثل بالضبط الأرض المشتركة التي يقف عليها كتاب

القارة الجدد.

إن إحدى مشكلات الطليعة الأمريكية اللاتينية تتلخص، على وجه الدقة، في جلب أعداء لنفسها. والمجال الوحيد الذي مازالت تلقى فيه المقاومة-رغم إنها على المستوى البوليسي والكهنوتي فقط-هو مجال الإباحية، وهي الصناعة التي مازالت-حتى الآن-احتكاراً للإمبريالية الأمريكية الشمالية. هذا الموقف المهين لا يحتمل، وإنني لواثق من أننا قريباً سيكون لنا كتاب من أمثال بوروز Burroughs، وأبدايك Updike، وفيدال 0Vidal إلا أن هذه، مثلها مثل عقار الهلوسة LSD أو المضاجعة الاستعراضية، قضايا هامشية تماماً. والحقيقة هي أنه، وسط تشوش بالنسبة للأجيال، ووسط حماسة سياسية سخية وغير منظمة، وتضخم في النشر (مفيد في التحليل الأخير) وفي الدعاية، نجد أن تناول الأدب الذي تبناه بورخس والذي يمثله اليوم مؤلفون شديدو التمايز ظاهرياً مثل كورتاثار أو جارثيا ماركث، قد اكتسح معتقدات وقيماً وأسماء كانت حتى وقت قريب تبدو زائفة، ومدعية، ومتعسفة، وما شئت سمها، لكنها في الوقت نفسه راسخة بصورة مثبطة.

«إن قومنا ليسوا من الفرنسيين في شيء أبداً، أبداً، أبداً». (رسالة من بوليفار إلى بايث Paez). «لا شيء يقتل المرء مثل اضطراره لأن يمثل بلداً»[(*1)] (رسالة جاك فاشيه Jacques Vache إلى أندريه بريتون، وأحد الاقتباسات التي تتصدر الحجلة). هذان تأكيدان يكمل أحدهما الآخر بصورة متآلفة. ولا يمكن الذهاب إلى أبعد مما فعل بوليفار في تعريفه (السلبي) للأصالة؛ وتعبير فاشيه يلخص بصورة رائعة كل العذاب الذي راكمته الكلمة فوق رأس عدة أجيال من الكتاب الأمريكيين اللاتين. إلا أننا إذا حاولنا أن نعدد بسرعة بعض ملامح الأدب الجديد، كان علينا أن نبدأ من «الدُب اللعين[(*2)]» وأن نقر بأن أول هذه الملامح هو-وكيف لا !-الأصالة السعيدة. وسوء الفهم بالغ البساطة: فما يطرحه المؤلف الراهن، وما يملكه أحياناً، هو أصالة فردية، بمعنى الامتناع المريح (والمرح ربما) عن إضفاء بعد لفظي القارة، وعلى الأمة، وعلى العرف، وعلى الأرض. (اعتقد أن فأرجاس يوسا نفسه ليس «أرضيا»). ربما كانت هذه قراءة خاطئة، لكن حين يخرج ستيفن ريدالوس «لسبك الوعي الغفل الجنسي» أعتقد أني أدرك في العبارة تضامناً متعاطفاً، (كان وداعاً أكيداً ونهائياً) وقدراً كبيراً من السخرية، إن عمل

الكاتب المعاصر ومهنته قد أعفيا نفسيهما من روعة هذا الحمل، وبإلقائها إلى الشيطان ذلك الإدعاء بأصالة الأنواع الأدبية، أحرزت بالمقابل أكثر المجالات نقاء واتساعاً لعالم أدبي دون مذاهب جامدة ولا مراتب فئوية، أحرزت عالماً شعرياً يمكن فيه اختيار الانتماءات، والجذور، والتلميحات، وأشكال الإعجاب بدون الهيكل الجمالي التقليدي (الذي كان واقعا، وأخلاقاً)، وبدون التشكك العصبي في أن المرء يتجنب المسؤوليات والالتزامات التي ألقاها على كاهله الآخرون-السياسيون، والغوغائيون، والنقاد: أي سلسلة طويلة من الانتهازيين أو المتوحشين الهاذين-من خلال الاندماج العنيد لامتثال صوفي زائف، هو الملاذ المتسع لأشكال التسامي الرومانسية التي ولدها فينا الآخرون بدورهم.

هذا الاستغناء وهذا الغزو للاستقلالية يتضمنان قدراً مناظراً من عدم المسؤولية. وهنا استخدم المصطلح بقصد إيجابي: أنه عدم المسؤولية الذي كان، في تلك اللحظة، ضرورياً للتلقائية. إن الرواية الجديدة الأمريكية اللاتينية تتمخض عن مغامرة أكثر سعادة من الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية، والأمر يستحق، عن حق، ومن بين أشياء أخرى، تناوله بروح أتحر مرحاً، وأقل تجهما، وأكثر لا مسؤولية. فلم يسبقها، ولا يترافق معها، تلك الجدية النقدية المخيفة، ذلك التنظير الجمالي-الفلسفي الطموح الذي يوضح ضرورة شكل غير موجود، أو لم يشتد عوده بصورة مقنعة أو إلزامه. إذن، فعدم المسؤولية والتلقائية، يفلتان من أيدينا، ومثل كل الملاحظات التي تشير إلى نضج أدبائنا، فإنهما تعبران عن حرية غير مسبوقة، عن شيء لا صلة له بالحريات الشكلية للتفكير أو التعبير، وفي أفضل تجسداتهما نجد فيهما شيئا طفولياً نقياً، عنصراً من عدم التحيز اللاهي والعابث ألاحظ، مثلا، كل مؤامرات الطفولة الموجودة في مائة عام من العزلة.).

هذا البعد الطفولي المستعاد يتضمن بعداً آخر للعناصر الناضجة التي يمكن إدراكها في الواقع الراهن. فيجب أن نضيف إلى استقلال الموضوع والحرية الداخلية، وإلى التلقائية غير المسؤولة، مفهوماً لعبياً للممارسة الأدبية. في الأنثروبولوجيا، وفي علم النفس (ولا نقول شيئا عن الرياضيات) نجد أن نظرية اللعب شيء بالغ الجدية؛ هنا يفتقر مصطلح اللعبي إلى كل إيحاء علمي: إذ لا يشير إلا إلى ممارسة مواضعات محايدة، مجانية،

مواضعات هي في العادة العكس، أو المفارقة بالنسبة لمواضعات عالم الجاذبية، لـ «روح الجدية». كانت هذه هي النغمة التي سادت في كتاب الحيوانات Bestiario لكورتاثار، أو كتاب المؤامرات Confabulario لخوان خوسيه أريولا، هو المزاج الذي يجعل من ثلاثة نمور حزينة Tres Trisres Tigres مزحة متصلة، أو الذي يدفع مؤلفا غير مرح على الإطلاق، مثل فأرجاس يوسا، إلى التسلي بأحجيات شريرة بالنسبة للهوية أو التتابع الزمني. إنه في مبادراته الموفقة يستمد دائما من مواقف كلية: فكارلوس فوينتس يقحم كل عناصر انعدام الضمير والفساد في كتبه الأخيرة دون أن يبدو الإقحام مقنعاً، وحماسة يشوبه شيء من التوتر، من القلق الخفي. وهذه مناسبة نسجل فيها ما هو بديهي: فحين أشير إلى خصائص تميز، في رأي، أبرز ما في الفن القصصي المعاصر، فإنني أعلم تمام العلم أن تلك الخصائص ليست، ولا يمكن أن تكون إجماعية؛ ومن نافلة القول كذلك، أنه لا يمكن الحديث في هذه الرواية الجديدة عن مدرسة، ولا عن جماعة، ولا حتى عن جيل؛ وإن بعضا من هم شخصيات الرواية الراهنة لا تتمتع بتلك الخصائص، التي يمكن رؤيتها بالمقابل بصورة واضحة ومتعمدة في أعمال أقل قيمة (رعود أغسطس Los relampagos de agosto، لخورخي إيبار جو ينجويتيا Jorge Ibarguengoitia).

تحتم المعرفة الوطيدة أن تكون الملاحظات من قبيل الملاحظات المذكورة هنا-عن عدم المسؤولية، وعما هو عابث، وعن المحاولة الدائمة للفوضى- ملاحظات طفولية أكثر منها ناضجة (وهذا التقييم زائف بالطبع). وأود أن أذكر أخيراً ملاحظة أخيرة هي الدعامة والتبرير للملاحظات السابقة، وهي، بالقطع، التي تضمن بتأكيد أكثر افتراض النضج الذاتي (لأني لآسف لاضطراري للتشديد على الصفة): وأشير إلى السخرية. يقول توماس مان: «إننا نحب التحفظ في المجال الثقافي في شكل السخرية، هذه السخرية التي تشير صوب الجانبين، التي تستمتع باللعب دون أن تلزم نفسها بمفاهيم متناقضة، بحذق لكن دون تعاطف تجاهها، ولا تتعجل أبداً حيث تدرك بوضوح أنه فيما يتعلق بأمور الإنسان الكبرى، يمكن لكل قرار أن يتضح أنه سابق لأوانه، فالشعار الحقيقي ليس الاختيار بل التناغم، تحقيق تناسق هارمونية». كانت السخرية السقراطية أداة جدلية؛ أما تلك التي يطرحها

الكاتب الألماني-والتي عرفها ثرفانتس باطنيا، والتي تتخلل أعمال ستندال، وبصورة أكثر سرية وكثافة، أعمال دوستويفسكي. فتمثل واحدة من أرقى لحظات الوعي الإنساني وواحدة من أقوى تبديات الذكاء الأدبي نبضاً. والبسط desdolamiento المتعدد، ذلك الجدل البالغ الرقي للمؤلف مع نفسه، ومع عمله، ومع القارئ المتركز هو الآخر في مستوى مزدوج، هو مستوى الأدبية ومستوى التواطؤ، هو أمر يفترض إدراكاً مركباً لرغبات الكتابة وحدودها، للسمو، والنفاذ. اللانهائيين، اللذين لا يمكن سبر غورهما، ولم يتم سبر غورهما-للكتابة في الوقت ذاته وفي المسرد، غير الساخر، للكتب الأمريكية اللاتينية الحديثة التي ينبعث منها وميض الذكاء، نجد التناغم بين القصة والقاص (الناشئ عن الانفصال، وليس عن التوحد)، والإيمان بأن الكلمة شيء غبي وجلف لكنها أيضا شيء عذب ولا يمكن الاستبدال به، في تلك الكتب التي تضيم المنتخبات النموذجية للأدب الأمريكي اللاتيني خلال العقد الأخير، هناك دائما المعرفة الساخرة والتعبير الساخر، والأعمال الأكثر طموحاً، والأفضل تنقيحاً، والأكثر عمقاً هي أعمال من الماضي، وربما ستكون، عن جدارة، هي الأطول بقاء، لكنها لا تمثل العناصر التي تتيح في هذه اللحظة تحولا ناضجاً للأدب الأمريكي اللاتيني.

6ـ ما هو مطروح للتساؤل:

تحول باتجاه ماذا؟ من العبث إنكار حقيقة أن هذه العمليات لا تجري في حيز مغلق hortus Conclusus بل تشارك في ظروف عامة. ويقال بقصد الثناء أو الهجاء إن كل قوة الرقابة في الاتحاد السوفيتي وتعقيدها يأتيان من حقيقة أن الاتحاد السوفيتي، وأن الروس، المواطنين السوفيت، هم الوحيدون الذين يأخذون الأدب اليوم على محمل الجد. أعلم أن ذلك معيار وضعي ومتحيز، لكنني لاحظت أن شبابنا يقرأون بشغف وحماسة ما يصل إلى لغتهم من كل الأمم الأمريكية اللاتينية. حقيقي أن الشباب جادون، وأن المفهوم-المقبول بمرح-للرواج boom له مقابل مشؤوم. فلا يجب أن يكون المرء اقتصادياً أو مالياً حتى يعرف ما يأتي عادة بعد الرواج. إن المتاجرة الآلية بالحرية، وبالفوضى، هي حقيقة جرى إيضاحها حتى التشبع، لكنني أحيانا أشك في أن لدى الكاتب الأمريكي اللاتيني وهم الاعتقاد بأنه هو الذي

يتلاعب بكل آليات الاستغلال التجاري تلك، إنهاكا خدمته. بهذا المعنى يكون عدم المسؤولية خطراً، والنشوة يمكن أن تتحول إلى شكر. أما الآن، فإن «ثورة الغد يجب أن تتعلم من تحرر الأمس»، كما يكتب خورخي جايتان دوران Jorge Gaitan duran في كتابه عن ساد(*3)، الذي هو أحد الآلهة الخاطئة التي تتسود الثقافة المعاصرة.

من ناحية أخرى، فإن المتفائلين فقط هم الذين يتحدثون اليوم عن أزمة الرواية، والذين يستمرون في التفكير في نضوب نوع أدبي معين. إن ما يطرح للتساؤل هو الأدب كله، وليس مارشال ماكلوهان Marshall McLuhanهو الشاهد الوحيد على ذلك الانقطاع، فالتشخيصات كثيرة بهذا المعنى، من نقاد، ومن أساتذة جامعيين، وفلاسفة، وعلماء اجتماع. ولا يقلل من غرابة الأمر أن الظاهرة يبدو أنها تجري في تناسب عكسي مع مستوى «محو الأمية» في البلدان، وأنها ليست بعد فائقة الحدة في بلاد مثل بلادنا، التي مازال العديد منها يحاول القضاء على الأمية، يحاول أن يملك الشعب تلك الامتيازات التي كانت بعيدة المنال مثل الصحيفة، والمجلة، والكتاب. وعلى أي حال، ليس من شك في أن نوعاً من التنافر، أو شيئاً من قبيل القسر دون اقتناع، يسود الأدب الأوروبي والأمريكي الشمالي، وأن هذا الأدب لأسباب معروفة، هو الأدب بالنسبة لنا. إن هناء-أقصد زواج-إفرايين Efrain وماريا Maria قد تأجل حتى يبلغ هو سن الرشد. ومن قرأوا رواية إيساكس Isaacs يتذكرون الباقي: فبينما كان البطل-والزمن-يحققان ذلك الشرط، كانت ماريا قد ماتت.

الباب الثاني
انقطاع التقاليد

7 التقاليد والتجديد

أمير رودريجث مونيجال (*)
Emir Rodrigues Monegal

١ - تقاليد الانقطاع

أ- الانقطاع بوصفه عملية دائمة

ثلاث مرات في خلال هذا القرن، شهدت الآداب الأمريكية اللاتينية انقطاعاً عنيفاً، وحماسياً عن التقاليد المحورية التي تخترق هذا الأدب-مثل خيط من اللهب. إن ما حدث حوالي عام 1965، وترافق مع أقصى انتشار للثورة الكوبية، كان قد حدث حوالي عام 1945 مع الأزمة الثقافية التي أثارتها الحرب الإسبانية والحرب العالمية الثانية، وكان أوضح سلفٍ له هو الانقطاع الهام الآخر: انقطاع طلائع سنوات العشرينات. ورغم محاولتنا تجنب إغراء التماثل، فإن من السهل أن نلاحظ أن لحظات الانقطاع الثلاث هذه (المتركزة بشكل تعسفي وقصدي حول رقم دائري: 20, 40, 60) تناظر عمليات ذات وجهين في آن واحد: فمن ناحية، إذا كانت كل أزمة تقوم بالقطيعة مم أحد التقاليد وتطرح إقامة اجتهاد جديد فإن كل أزمة، من الناحية الأخرى، تحفر في الماضي (القريب أو البعيد)، من

أجل جعل تمردها مشروعاً، من أجل خلف شجرة عائلة لنفسها، من أجل تبرير نسبها يعكس الرجال المحوريّون لهذه الأزمات الثلاث بوضوح نتيجة لاهتمامهم في آن واحد، بالمستقبل الذي يقيمونه وبالماضي الذي يودون إنقاذه، هذه الحركة الدائرية المزدوجة (إلى الأمام، وإلى الوراء) التي هي من سمات لحظات الأزمة.

لكن التماثل لا يمكن أن يمضي إلى أبعد من ذلك. فلكل واحدة من الأزمات الثلاث خصائص بالغة التحديد وتوجه المادة الأدبية باتجاه أهداف بالغة الدقة، ليست هي الأهداف نفسها للأخرى حتى حين يمكن اكتشاف بعض التشابهات السطحية بينها. لهذا السبب عينه، وقبل أن نختبر في السياق الراهن هذا النزاع بين التقاليد والتجديد، والذي يسم بطابعه بوضوح تام الآداب الأمريكية اللاتينية الراهنة، ويبدو لي أن من المناسب أن نلقي نظرة سريعة على المواجهتين اللتين سبقتاه، بينما نحاول أن نأخذ في الاعتبار، بصورة موازية، مساعي واكتشافات هاتين المواجهتين، ونقابل بينها وبين تلك التي تميز المواجهة الراهنة.

(ب) ثلاث أزمات وموقف مشترك:

إذا كانت أزمة الطليعة في أمريكا الهسبانية في سنوات العشرينات تحديثاً للمذاهب الأوروبية وتصفية حماسية لمذهب الحداثة، في آن واحد، (كان داريو هو الضحية النهائية لشهرته ذاتها) فقد كانت كذلك، ولا يجب نسيان ذلك، استكشافاً مرتبكاً لبعض القيم الأساسية في الفن الأدبي: حيث يكون التجريب التكنيكي محمولا إلى أقصى حدود التدمير الكامل للشعر، وما يقارب التدمير الكامل للغة (حالة هو يدوبرو)، والتأكيد الأكثر حدة على الطابع الخيالي، التعسفي اللعبي Ludico للفن القصصي (كما نظر له ومارسه إلى وقت قريب جداً خورخي لويس بورخس)؛ والتفكك الباروكي للقصيدة وللشاعر، لتركيب الجملة وللمجاز الذي كان يمارسه بعضهم بصورة داكنة (نيرودا في إقامة، وبعض السخريات الملتهبة لفابييخوا، الطليعيون بوضعهم موضع التساؤل تراثاً للحداثة كان قد أفسده صغار الكتبة، أعادوا إلى الشعر والفن القصصي الهسبانو-أمريكيين إصرارا على الشكل في الوقت نفسه الذي كانوا فيه يتساءلون عن هذا الشك نفسه! لكن استكشافهم اللغة ظل في منتصف الطريق، وكذلك استكشافهم للقصيدة

أو لفن القصة الروائي. ورغم إنتاجهم لأعمال رائعة، بدا أن جهدهم الجماعي قد ضاع على الفور تقريباً. كما بدا أن أفضلهم (هويدوبرو، وبورخس، وفباييخو، ونيرودا) قد ارتدوا سريعاً عن جهدهم التجريبي وبحثوا عن دروب أخرى.

وفي البرازيل، جرت العملية نفسها بشكل أساسي، لكن تحت تسمية مختلفة تماماً، مما يجعل من المناسب إجراء تفرقة دقيقة. حيث أنه لا توجد حداثة بالمعنى الهسبانو أمريكي للكلمة في الآداب البرازيلية لنهاية القرن، فإن الطليعة التي يرعاها من ساو باولو منظمو أسبوع الفن الحديث (يوليو، 1922) اتخذت هناك اسم حركة الحداثة. وهذه الطليعة باستنادها على المستقبلية والمذاهب الفرنسية، وتطرح ليس فقط قطع كل الروابط مع فن القول والبلاغة البرتغاليين، وتحديث الأدب البرازيلي بتكثيف الاتصال مع الطليعة الأوروبية، بل تطرح (كذلك وفي المقام الأول) الشروع في اكتشاف وتفسير البرازيل. واتخذ هذا الاكتشاف لتحقيقه طريق اللغة، والأساطير، والإبداع الشعري. والحداثة البرازيلية، رغم أنها سرعان ما تم تجاوزها من جانب حركة ذات جذور أكثر قومية (هي حركة الفن القصصي للشمال الشرقي)، كان لها أن تترك، في أعمال أوزوالد دي أندرادي، وفي المقام الأول، في أعمال ماريو دي أندرادي، شهادة قيمة على حيويتها. ورواية ماكونايما 1928(Macunaima)، لهذا الأخير، هي السلف الإجباري لتجارب أكثر جذرية ونجاحاً مثل رواية جيمارايش روزا، السرتون الكبير: دروب 1956(Gran Serton: veredas). لكن إذا كانت طليعة الحداثة في البرازيل قد تلاشت هي الأخرى بعد انقضاء حماسة سنوات العشرينات، فإن إنتاجها القصير المدى والمكثف يترك علامة هامة على جلد الأدب البرازيلي.

أما الانقطاع الذي يتركز في سنوات الأربعينات فقد اعتاد أن يتقنع بطموح متسام. إنها سنوات الأدب الملتزم، والفن المكافح، والتنافس الإمبريالي لعملاقين ثقافيين. السنوات التي يرتد فيها نيرودا ويتبرأ مرن شعره المعذب في إقامة على الأرض ويكتب إسبانيا في القلب (1937)، والقصائد الحربية للإقامة الثالثة (1946)، ويخطط وينجز النشيد الشامل (1950) مصراً في شعره وفي تصريحاته العامة على أن الشعر سلاح قتالي، وأن الشاعر مدين للشعب، وأن المبدع الأمريكي اللاتيني عليه أن يركز جهده في النضال

المناهض للإمبريالية. في هذه الأعوام ذاتها، لا يكتفي جورج آمادو، وهو واحد من أكثر روائي البرازيل شعبية، بكتابة سيرة الزعيم الشيوعي لويس كارلوس بريستس، بل يلقى مرساه في دورة روائية طويلة تتناول إنتاج الكاكاو وتضم روايات مثل، جوبيابا 1935(Jubiaba)، هي منشورات حقيقية للنضال الاجتماعي، والحقيقة أن نيرودا وأمادو قد وجدا نفسيهما مضطرين بعدها لتغيير جمالياتهما من أجل إنقاذ أدبهما، وهذا يوضح بما فيه الكفاية أعراض الارتباك الذي ساد بعض جوانب الآداب الأمريكية اللاتينية خلال تلك العقود.

لكن تلك السنوات هي، أيضا، سنوات انتشار شعبية الوجودية (أو المذاهب الوجودية المتعددة). وهذا كافب ليوضح أن الالتزام الأساسي للكاتب لم يعد من من الممكن أن يكون مجرد التزام سياسي، أو استراتيجي. ليس من قبيل الصدفة، إذن، أنه في حين يتجه جزء كبير من الأدب الأمريكي-اللاتيني صوب الجدال العقيم حول الالتزام engagement، المفهوم دائما تقريباً في حدوده الضيقة كحافز للفعل المباشر، نجد أن كتاباً آخرين أكثر أهمية في تلك الفترة (نيكانور بارّا و أوكتافيو باث، خوان كارلوس أونيتي وخوسيه ليثاما ليما، خوليو كورتاثار وجوان جيمارايش روزا) لا تربطهم صلة بأشكال الطرح تلك للسياسة الأدبية.

ورغم الاختلافات الجمالية العميقة، يظهر في أعمال هؤلاء الكتاب انشغال متسام يمكن أن تكون له جذور بالغة الاختلاف-الديانة الكاثوليكية عند جيمارايش روزا وليثاما ليما، والإنسانية الماركسية عند بارا، والحدس العميق بالإلهي، لكن دون كنائس، عند باث، والعبث والاغتراب عند أونيتي، والسخرية الميتافيزيقية عند كورتاثار-لكن هذا الانشغال يرسم بالتأكيد مجال بحث واحد: مصير الكائن، وطبيعته الخفية، وقذفه إلى العالم. وهذه هي الصلة بينه وبين الهموم الأكثر عمقا للسنوات الراهنة، والتي تأتي من فرنسا مع سارتر، أو تمتد إلى أبعد من ذلك بقليل: إلى السوريالية وبريتون Breton مع جرعة طيبة من هيدجر Heidegger، عند اوكتافيو باث، PaZ وإلى الأدب «الزنجي» لسلين Celine وفوكنر، عند أونيتي Onetti وإلى جاري Jarry، ولوتريامون Lautreqmont وارتو Artu! عند كورتاثارCortazar، وإلى توماس مان، عند جيمارايش روزا، وإلى أودن Auden والغنائيين الانجليز

لسنوات الثلاثينات، عند بارا، وإلى الباروك الإسباني والدون لويس دي جونجورا gongora، عند ليثاما ليما Lezama Lima. لكن مهما كان المنبع (المباشر أو البعيد) لهذا البحث، فان ما يميز كل واحد من هؤلاء الكتاب هو تجاوزه للشرط المباشر للالتزام engagement وبحثه عن إجابة تربط عمله بالتقاليد العظيمة للثقافة العالمية. في أعمال هؤلاء الكتاب يكون الالتزام الوحيد الصالح هو الالتزام بالإبداع الأدبي. والغنيمة التي يبحثون عنها في قصائدهم أو في رواياتهم هي غنيمة شعرية بصورة قاطعة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون ما هو موضع التساؤل في الكتب الأساسية التي ينتجونها (في بياض مثلما في الفردوس، في الحجلة مثلما في السرتون الكبير: دروب) ليس فقط وضع الإنسان في عالمه، وهي الموضوعة الأساسية والمحورية لهذه الأعمال، بل كذلك البنية الشعرية ذاتها، اللغة بقدر ما هي حد أو حافز للإبداع، الشكل الذي أصبح لا ينفصل عن المحتوى حيث لا يوجد طريق آخر إلى المضمون إلا من خلال الشكل وبواسطته.

وفي أدب سنوات الستينات لا يعود الأشكال يُطرح. ولا يخلو الأمر، بلا شك، من قوميسيريين ما زالوا يدعون إلى أدب تعليمي وظيفي للنزال. لكن ما يميز حتى أدباً مثل الأدب الكوبي ابتداء من عام 1959 هو إصرار أفضل كتابه على ألا يتركوا أنفسهم يخضعون للنظام. فمن المقبول هناك اليوم أن يكون كاتب ما في خدمة الثورة. ويصنع عملا يكون التزامه جمالياً محضاً. لهذا من المفهوم أن يؤيد كورتاثار الثورة الكوبية لكنه يرفض بشدة أن يصنع أدباً للجماهير، وأن تشجب بورخس بشكل عام من قبل اليساريين باعتباره كاتب الأرجنتين الرسمية، لكنه يمتدح من قبل الناس أنفسهم باعتباره مبدع أقاصيص لا يضارع، وأن ينشر ليثاما ليما (في قلب كوبا) كتابا باطنياً متقشفاً وملغزاً ليس ثورياً واضحاً، وقد مضى كذلك إلى حد أن يكون على طرفي نقيض مع بعض الشعارات المعارضة للحرية الجنسية الكاملة.

هذا لا يعني القول بأنه لا توجد مشكلات ونزاعات (داخل وخارج كوبا). فكثير من المحركين الثقافيين مازالوا يؤمنون بالأدب البناء، بأدب المعركة، بالأدب في الخدمة المباشرة للمجتمع وللثورة. لكن أكثر المبدعين عمقاً واستقلالا في هذه السنوات، مهما كانت عقيدتهم وانتماؤهم كبشر، ناضلوا ومازالوا يناضلون من أجل أدب يكون التزامه الأسمى تجاه الأدب ذاته.

بهذا المعنى، فإن وضع المثقف والكاتب في أمريكا اللاتينية هو وضع ناقد لا ينفصل عن ملكة التساؤل بحماسة عن الواقع الموجود فيه.

من هنا فربما كان ما يميز عمل هذه السنوات، في المقام الأول، هو على وجه الدقة موقف التساؤل الراديكالي عن الكتابة ذاتها وعن اللغة. وإذا كانت طليعة الشعر الآن في البرازيل (كما قال باث بشكل لامع)، فذلك لأن تلك الطليعة تدعى «الشعر المحسوس». وبالمقابل، فإن الطليعة في الرواية توجد في كوبا، وفي المكسيك، وفي الأرجنتين، علاوة على كونها في البرازيل. إنها طليعة لا تقوم بقطيعة كاملة مع أخصب أعمال العقدين السابقين (بل إنها تواصلها وتكملها، بأكثر من معنى) لكنها تطرح عدم تضييع الوقت في البحث عن تسام للعمل أكثر من تسامي العمل ذاته. إن القصيدة، أو الرواية، لا تقول: بل توجد، ويمكن أن يكون هذا هو الشعار الذي يجانس بين أعمال شديدة التفاوت مثل ثلاثة نمور حزينة، وخيانة ريتا هايوارث، والنواتج لنيكانور بارا، أو القصائد المحسوسة لأوجستودي كامبوس، وتجريب نستور سانشث في سيبيريا بلون وتجريب سبيرو ساردوي في من أين هم الممثلون؟ تساؤل عن العمل نفسه، عن بنيته وعن لغته، تساؤل عن الكتابة وعن الورق خالق الكاتب؟ تساؤل عن الوسط، عن الكتاب وعن صف الحروف، تساؤل شامل. كل واحدة من الأزمات تعمق الانقطاع بين الكاتب وبين وسط يطالب الأدب بأن يكون أي شيء سوى الأدب. وإذا كانت الطليعة قد رفضت السوناتا ونزعة الاعتراف، وإذا كان الأدب الوجودي قد حطم سحر الفن القصصي البناء، أو الاحتجاجي، ووجه اهتمامه باتجاه شعر شديد النقدية، فإن أدب هذا العقد الأخير يتركز بصورة متعصبة في تحليل العملية الأدبية ذاتها. وفي كل واحد من تلك الانقطاعات ثمة انفصال حاد مع التقاليد المباشرة، لكن ثمة في الوقت نفسه رباط مع أحد التقاليد السابقة. فحين يجرب الشعر المتعين مع الجانب البصري للموضوع «قصيدة»، فإنه يبحث عن الشيء ذاته الذي بحث عنه هويدوبرو بتشكيلات خطوطه، والتي تقبل النقاش لأسباب أخرى. كذلك يواصل الشعراء المحسوسون هويدوبرو حين يفككون الكلمة ويعيدونها إلى فتاتها من الأصوات، ومن الحروف والوحدات المنعزلة. وبالطريقة، نفيها، فإن كثيراً من تجارب نستور سانتثت يمكن أن تكون غير مفهومة بدون معرفة مسبقة بتجارب خوليو كورتاثار.

أود أن أقول إن الانقطاع موجود لكنني أود كذلك أن أقول أن شيئا يستمر، ويتغير ويتسع. وعلى النحو نفسه يسعى الانقطاع إلى إقامة نوع من النسب. وليست الطليعة كلها رفضاً للماضي المباشر، وإذا كان بإمكان نيرودا أن يعود إلى بليك، فمن المشروع أيضاً أن ينقذ بورخس ماثيدونيو فرناندث من النسيان، وأن يستحضر أو يدوبرو إيمرسون دفعة واحدة من أجل تسجيل أولى قصائده الأصيلة آدم (1916). إن الحركة المزدوجة التي يشير إليها باث، نحو المستقبل ونحو الماضي، تسمح بتكامل الانقطاع في إطار التقاليد. وكان إليوت قد رأى هذا بوضوح تام (في أحد مقالاته عن التقاليد والنبوغ الفردي) عند الحديث عن التحول المزدوج الذي يحدثه كل عمل رائع: فالعمل يستفيد من أحد التقاليد وفي نفس الوقت يحوله بعمق عند انضمامه إليه. إن وجود الكوميديا الإلهية يعدل بعمق قراءتنا للنشيد السادس من الإنيادة، وكذلك للنشيد الذي ينادي فيه أوديسيوس الموتى، في الأوديسه. لكن وجود بوليسيس، هذه الأوديسه الحديثة التي تصحح وتسخر من الأوديسة الكلاسيكية، تعدل كذلك رؤيتنا ليس لهوميروس فقط، بل كذلك لدانتي نفسه فزيارة ليوبولد بلوم وستيفان دايدالوس لماخور دبلن هي أيضاً هبوط إلى عالم الموتى. لكن، هل نحتاج إلى قول المزيد؟

(ح) التجديد والثورة

إذا كانت العلامة التي تتسم بها الآداب الأمريكية اللاتينية لهذا القرن هي تقاليد الانقطاع (كما رأينا) فإن من المناسب أن نلاحظ أن هذه التقاليد ليست جديدة تماماً في الآداب الأمريكية اللاتينية. بالمراجعة الموجزة لمسار هذه الآداب، منذ الاستقلال، تسمح بتوضيح أنه مثلما هبت طبيعة سنوات العشرينات ضد الحداثة، ظهرت الرومانسية في أمريكا اللاتينية كرد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة وضد التراث المدرسي الهسبانو برتغالي. وجدال عام 1842، في تشيلي، الذي يهاجم فيه سارميينتو تلاميذ بيو، ويهاجم الأستاذ نفسه، عرضاً، هو عرض من أعراض ذلك الانقطاع، ويسهم في إقامة تقاليده. وغني عن القول إن الحداثة قد ظهرت بالطريقة نفسها في الآداب، الهسبانو-أمريكية باعتبارها انقطاعاً ضد كتبه (الرومانسية)، انقطاعا يتمتع بكل شراسة الجديد (يجب أن نقرأ ما كتبه باليرا عن داريو لكي نفهم تماماً تفجر هذه الجدة، لكنه في نفس الوقت لا يفعل سوى بدء

لحظة جديدة في هذه التقاليد التي ساهمت الرومانتيكية، في جيل آخر، في إقامتها. لهذا السبب عينه، فإن الطليعة حين تقوم بالقطيعة مع بقايا الحداثة، فإنها تساهم مرة ثالثة في العملية نفسها.

إن ما يكمن وراء هذا التجديد، الذي يكاد يكون طقسياً، لعملية سارميينتو بيو، أو يهاجم داريو الشويعرين المترهلين الهسبانيين، فإن ما يجري هو عملية طبيعية أو حتمية تماماً: تقاليد مستنفدة توضع موضع التساؤل، ويعاد تقييمها، وتقلص أو تصفى في كثير من مقولاتها، ويدخل حيز الصلاحية مكانها اجتهاد جديد، وتقاليد جديدة. وغنى عن القول إن عملية بهذه الجذرية ألا تتحقق أبداً دون فضائح. فظلم بورخس لداريو يعادل ظلم سارميينتو تجاه بيو. ومن العبث أن يكلف أدق تبحر نفسه عناء إظهار (وهو أمر سهل) أن بيو لم يكن عدواً للرومانتيكية، بل إنه كان يعرف الرومانتيكية أفضل من سارميينتو. فصورة بيو قد تغيرت نتيجة الضوء الذي تلقيه عليها الكلمات الجدالية الملتهبة للكاتب الأرجنتيني. «إننا نحن الشعراء نقف سارميينتو»، هكذا قال لي ذات مرة بابلو نيرودا مستحضراً جدال 1842 الشهير. لكن ما لم يكن نيرودا يعرفه في تلك اللحظة هو أن شعره حينذاك (1952) كان يعتمد بالقدر نفسه تقريباً على الرؤية التعليمية والكلاسيكية الجديدة التي دافع عنها بيو، وعلى الدفاع الحار عن اللغة الشعبية والتعبيرات الجديدة الذي قام به سارميينتو. والمفارقة النهائية هي التالية: عند العودة إلى الماضي بحثاً عن تقليد يسمح بتدمير تقليد أحدث اعتاد خالقو الانقطاع الاختيار في إطار مواقف كانت تناحرية في زمنهم وحيدها الزمن الآن. ومثل اللاهوتيين المتناحرين، في قصة بورخس الشهيرة، يمكن لتلك التقاليد أن تكتشف أن اختلافاتها تحت بصر الرب (الكلي القدرة اليوم) هي اختلافات دنيا، وأن الطوائف تختلط في نهاية الأمر، وأن الكل واحد.

لكن النظرة المعاصرة، على نقيض ذلك، تبالغ في الملامح الخاصة، وتمحو التماثلات، وتشدد على التناحرات. من هنا نجد الطليعة عنيفة مع داريو، ونجد الوجوديين يحتقرون بورخس، ونجد كثيرين من قصاصي اليوم لا يتحملون كاربنتييه. لكن هذا أيضاً هو السبب في أن بعضاً من أكثرهم وضوحاً قادرون على الاعتراف بالمادة التي يمكن الاستفادة منها في الماضي

القريب. هكذا يتخلى كورتاثار عن كل السخط القاتل تجاه بورخس وينسخ (بأسلوبه وبمنظوره الخاص) كثيراً من قصصه، كما ينقل سيبيرو ساردوي بأقصى الحماس البنيوي الاكتشافات، والحدس المختلط، واللهب المجازي لليثاما ليما. وفي البرازيل ليس العمل المتقشف لجواو كابرال دي ميلو نيتو شديد البعد كما يبدو عن التجارب الجذرية للشعر المحسوس، كما يتحقق كثير من مقولات ماريودي أندرادي، وفي أي بعد، في الرواية الرحبة لجيمارايش روزا.

انقطاع وتقاليد، اتصال وتجديد: المصطلحات متناحرة لكنها في الوقت ذاته مرتبطة بصورة عميقة وسرية. لأن الانقطاع ليس ممكناً إلا عن شيء، والتجديد ليس ممكنا إلا لشيء، وللخلق باتجاه المستقبل يجب في الوقت نفسه الرجوع باتجاه الماضي. الفرق هنا أن هذا الرجوع ليس عودة بل إسقاط للماضي من خلال الحاضر على المستقبل. ومن هنا جاء العنصر الثوري جذريا لتقاليد الانقطاع هذه. وجدير بنا أن نوضح هنا أن الأمر ليس أمر ثورة بالمعنى الذي اعتادت الكلمة استحضاره في النصوص السياسية. فالثورة السياسية تسعى، بدرجة كبيرة، إلى التحقق أيضا ضمن سياق ثورة ثقافية، لكن هذا السياق ليس من المعتاد أن يبقى فترة طويلة. وتجربة الثورة الروسية التي اتجهت نحو الستالينية والأشكال الأكثر اعتيادية في الفن الموجه (واقعية) اشتراكية، إلخ) واضحة بدرجة كافية. وبالمقابل فان تقاليد الانقطاع ثورية بصورة عميقة لأنها لا يمكن أبداً أن تتحول إلى مؤسسات ولا تقبل التوجيه بيروقراطياً. وحتى حين يحاول الشعراء أنفسهم تنظيمها (كما حدث في السوريالية الفرنسية، أو في بعض المدارس العابرة للطليعة الأمريكية اللاتينية) فإن التقسيم الفرعي إلى فرق، والجدال بين الأجيال، والأشكال المتغيرة الأخرى للانقطاع تنتهي بأن تفرض نفسها.

إن الثورة التي نعنيها هنا هي ثورة أخرى: إنها الثورة التي تطرح التساؤل عن الأدب من جانب الأدب ذاته، وعن الكاتب من جانب الكاتب ذاته، وعن الكتابة واللغة من جانبهما ذاتهما. إنها ثورة دائمة، بتعريفها، ولا يمكن توضيحها إلا باعتبارها حركة.

لقد انتهجت الآداب الأمريكية اللاتينية منذ أصولها عند الاستقلال (قبل ذلك يموت الحديث عن أدب مكتوب في أمريكا اللاتينية، لكن ليس

عن أدب أمريكي لاتيني) تقاليد الانقطاع تلك. لكن أ يحدث أبداً أن كانت تلك التقاليد أكثر حيوية مما هي عليه خلال هذا القرن، ولم يحدث أبداً، منذ أن استقطب انتصار الثورة الكوبية سياسياً ثقافة هذه القارة، أن وجدت تلك التقاليد نفسها في مواجهة المسؤولية الكبرى في أن تكون وتظل ثورية أصيلة. أي نقدية.

2ـ التساؤل عن البِنى

(أ) إنقاذ أشكال منسية

إذا كان ثمة ما يميز التجريب الأدبي لهذه السنوات الأخيرة فهو بحثه النقدي لا داخل الأدب ذاته فقط (إنقاذ أشكال منسية، ونفى الحدود بين الأنواع الأدبية) بل، وبشكل أساسي، خارج الأدب. ويبرر موقف التساؤل دروب البحث هذه، ويوجه الكثير من الاكتشافات. وليس ممكنا في هذا العمل إجراء تقويم شامل لهذا البحث المزدوج. لكن باستطاعتنا أن نشير هنا إلى بعض مظاهره الأكثر وضوحا. ومن المناسب أن نبدأ بإنقاذ الأشكال الأدبية المنسية لأنها توضح إلى أي درجة يعنى التجريب كذلك عودة باتجاه الماضي، عملية إعادة تقويم وإنقاذ.

ثلاث من الأشكال «المنسية» التي أنقذها الأدب الجديد هي: القصة المسلسلة، والحكاية الشعبية، والشعر القصصي والحواري. وفي حالة القصة المسلسلة ربما كان ألمع مثال لها هو عمل الروائي الأرجنتيني مانويل بويج. ورغم أنه لم ينشر سوى رواية واحدة هي، خيانة ريتا هابوارث، فإن من المعروف أن بويج يعمل منذ مدة في رواية ثانية وهي أفواه صغيرة ملونة (وقد انتهت فعلا)، ولديه رواية ثالثة لم تكتمل. وفي الخيانة، مثلما في أفواه صغيرة ملونة، يضع مانويل بويج فنه القصصي على مستوى شبه الأدب ذلك المصنوع للاستهلاك (الشعبي)، والذي تستبين مظاهره المعروفة في الحلقات (الإذاعية، والتليفزيونية، أو المطبوعة:، وفي الأفلام العاطفية المفرطة، وفي كلمات الأغنيات الشعبية، في التانجو أو البوليرو، على سبيل المثال، إنه يعرض في (الخيانة) بحس مرهف جدا للأسلوب الشفهي في تلك الأشكال، لوحة شاملة لمستهلكي تلك التنوعات المختلفة لنفس الاغتراب القصصي نفسه. وبتركيز بصره على عائلة تصطحب الأم فيها ابنها الصغير،

توتو، إلى السينما كل مساء، لتخفيف سأم المقاطعة، خلق مانويل بويج نوعا من مدام بوفاري من زماننا. وإذا كانت شخصية فلوبير مغتربة بواسطة الأدب المصطنع للمذهب الرومانتيكي فإن شخصية بويج مغتربة بواسطة تمثيليات الإذاعة، والسينما التجارية، والقصص المسلسلة. وفيما عدا الخيانة فإن التكنيك نفسه مصطنع في أفواه صغيرة ملونة. هنا يحمل مانويل بويج السخرية إلى آخر مداها. وبقدر ما نجد أن الخيانة (من الناحية الشكلية، على الأقل) تندرج في تقاليد جويس (صورة الفنان في شبابه)، وآيفى كومبتون-بيرنت وتلميذته ناتالي ساروت، فإن أفواه صغيرة ملونة، هي شكليا ونوعيا، قصة مسلسلة. فالبنية الخارجية للكتاب، وليس فقط رؤيته أو لغته، تعكس بصورة رائعة القصة المسلسلة. والفرق إننا نجد في أفواه صغيرة ملونة-كما في كل سخرية تحترم نفسها-المقدار المضبوط من اليأس الذي يسمح بتمييز بويج بالطبع، ولنقل عن كورين تيادو Corin Tellado.

الحكاية الشعبية أصبحت، كما هو معروف، في مركز كل فن قصصي. لكن الطبقات المتراكبة من التعقيد التي ألحقها الغرب بذلك الشكل، منذ قرر سرفانتس أن يتأمل لا الواقع الإسباني لعصره فقط في الكيخوتة، بل أن يتأمل كذلك العمل نفسه داخل نصه ذاته (وهي المحاولة التي ربطها ميشيل فوكو بمحاولة فيلاشكيث [أفيلاسكيز] في لوحة الوصيفات) وكل تقاليد الرواية النقدية (من ستيرن إلى كورتاثار) كانت قد أشارت إلى طريق يترك الحكاية الشعبية بعيدة جد البعد. لهذا السبب نفسه يبدو من المبهر جدا أن تعود الحكاية الشعبية إلى موضعها في اثنتين من أكثر التآليف الروائية إثارة للدهشة خلال الأعوام الأخيرة. وأشير بالطبع، إلى السرتون الكبير: دروب، لجوان جيما رايش روزا، وإلى مائة عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركيث.

لأول وهلة، ليس ثمة شبه كبير بين الروايتين اللتين، من ناحية أخرى، تم إدراكهما وإبداعهما باستقلال كامل لكل منهما عن الأخرى. وانعدام الاتصال بين البرازيل وسائر أمريكا اللاتينية يوضح كيف أن كتاب جيمارايش روزا، المنشور عام 1956 في البرازيل، لم يبدأ في الوجود بالنسبة للآداب الهسبانو-أمريكية إلا ابتداء من ترجمته إلى الإسبانية التي قام بها آنخل كرسبو عام 1967. يضاف إلى انعدام الاتصال المذكور، في هذه الحالة، صعوبة القراءة

التي يطرحها نفس نص روزا. لكن إذا كان جيمارايش روزا وجارثيا ماركيث قد أبدعا روايتيهما مديرين ظهريهما أحدهما للآخر فإن روايتيهما تتأملان وتعكسان بعضهما على نحو ما.

وبقدر ما يركز جيما رايش روزا اهتمامه على حكاية شاب يبحث عن هويته من خلال هوية أبيه المجهول (مما يقرب روايته من رواية بدرو بارامو لرولفو، لو لم تكونا مختلفتين لدوافع أخرى كثيرة). يركز جارثيا ماركيث روايته على حرفة الحرب لدى الكولونيل أوريليانو بويندیا، ويضفي على هذه الحرفة الإطار المدهش لملحمة عائلية. وبينما يكون روزا كل روايته بدءا من رؤية دينية أساسا (فالبطل يعتقد أنه قد عقد حلفاً مع الشيطان، وله علاقة جنسية مع شاب يعد بمثابة ملاكه الحارس)، يتجنب جارثيا ماركيث التضمينات الدينية لروايته ويفضل بناء رؤية ميتافيزيقية-جمالية للعزلة مفهومة على أنها اغتراب اجتماعي واغتراب كوني في آن واحد («السلالات المحكوم عليها بمائة عام من العزلة»، هكذا يشير في ختام روايته). وبينما يقص روزا حكايته بدءا من مونولوج البطل لا يتخلى جارثيا ماركيث عن امتيازات الراوي الشامل والكلي القدرة: فكتابه، في جملة واحدة، نموذج كامل لكتابة المؤلف.

وإذا طورنا تفرقة أشار إليها رولان بارت بين الكتابة والكلام، أمكننا القول إنه في حين يكتب جارثيا ماركيث كتابه، فإن روزا يتكلمه. وواضح أن التفرقة ظاهرية أكثر منها حقيقية، كما سنرى فيما بعد، لأن الاختلافات التي أشرنا إليها لتونا بين الكتابين (وغيرها مما يمكن الإشارة إليه) لا تخفى الحقيقة الأساسية في أن كليهما يرتبط بتقليد للحكاية الشعبية وشمعي، بطرق مختلفة بالتأكيد، ليس إلى تجديده فقط بل كذلك إلى إنقاذه. لهذا فإن جارثيا ماركيث مثله مثل جيمارايش روزا يتخذ نقطة انطلاقه موقفا أساسيا في الحكاية الشعبية. في إحدى الحالتين يكون هذا الموقف هو الحلف مع الشيطان، وفي الأخرى اللعنة التي تسقط على أفراد سلالة: سيكون لهم أبناء بذيل خنزير إذا تزوجوا المحارم. وعلى أساس هذا التخطيط الأولى يقيم كل من روزا وجارثيا ماركيث بنيتين تستنسخان (دون أن تكررا خياليا) بنية الحكاية الشعبية.

في حالة روزا، المونولوج الشفهي، الاعتراف، التدفق الحر لمن يحكى ما

رآه وسمعه، وخبرة كذلك. وفي حالة جارثيا ماركيث، النصيحة، حكاية الجدات، الأقصوصة بموعظتها الحتمية. وليس من قبيل الصدفة أن تكون المنابع القصصية لكلا الكتابين كامنة في تجربة تجد جذورها في العالم، الفولكلوري، لداخل أمريكا اللاتيية. إذا كان جيما رايش روزا قد أنصت إلى المادة الأولية لروايته من شفاه عمال المناجم mineiros المتمهلين في أيام وليالي عمله كطبيب ريفي في ولاية ميناس جيرايس، فإن جارثيا ماركيث قد سمع من شفتي جدته، قبل أن يبلغ الثامنة، تلك القصص الرائعة التي ستشكل، بعدها بسنوات، المادة المتوهجة قصصه ورواياته.

(ب) ذوبان الأنواع الأدبية

كانت طليعة سنوات العشرينات قد وضعت الشعر الحواري بين المخلفات الشعرية التي يجب التخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد. وفي إدانة شهيرة للرذائل الأدبية في زمنه كان بورخس قد أعلن حوالي عام 1925 إلغاء الشعر ألحدي ليس فقط لنزعة الاعتراف والى«عدة الزخرفية» (آه، يا أرواح كيفيدو وفياريل) Villaroel y Quvedo، بل كذلك «للإسهاب»، أو بالأحرى للحكاية. ورغم ذلك فقد دفعه تطور شعره ذاته أكثر من مرة نحو الحكاية (و«الجنرال كيروجا يمضي في عربة إلى الموت»، يمكن أن تكون مثالا بديعا)، أما بالنسبة لنزعة الاعتراف فإن كل شعره خلال العقدين الأخيرين هو اعتراف، وجداني بطريقة مرضية لا يمكن تجنبها أحيانا، بوضعه الإنساني المحدود. لكن لا يهم الآن الإشارة إلى تناقضات بورخس («مؤكد أنني أناقض نفسي، فأنا بشر»، هكذا قال في حوار مؤخرا)، بل تحديد نقطة انطلاق. إن ما كان لعنة خلال العشرينات كان عليه أن يتحول إلى ممارسة عادية خلال الأعوام الأقرب.

هل يكون من السهل أن نتتبع خطآ يمر خلال نيرودا في بعض قصائد الإقامات (أفكر في تانجو الأرمل، على سبيل المثال)، ونيكانور بارا في قصائد وقصائد مضادة إلا تنس أنه من عام 1954)، وكذلك خلال أوكتافيو باث في الفصل البنفسجي (1958)، ليصبّ في شعر قصصي، في شعر لا يستبعد فيه بصورة منهجية ما هو«حواري» بل يشكل جزءا من ذات الإبداع الشعري. لكنني بدل أن أتتبع بانوراما أدبية عامة، مستحيلة في حدود هذا العمل، أفضل أن أشير الآن إلى طريقين، مختلفين لكنهما متكاملان، لذلك

الشعر الذي ينقذ شكلا منسياً. أحد الطريقين هو الشعر العامي الذي يضم بالطبع الحكاية مع الغنائية. وفي عديد من قصائد المكسيكي سلفادور نوبو نجد نغمة الشعر المنطوق، أو الحواري الذي كان له أن يتطور في ريودي لابلاتا بتوفيق فريد. وفي أعمال شعراء مختلفين قدر اختلاف سيزار فرناندث مورينو، وإيديا بيلارينيو، وخوان خيلمان من الممكن أن نجد نبرة من ريودي لابلاتا تنقذ من أجل الشعر تأثير التانجو واللغة الشعبية، أو اللهجة الأرجنتينية ونجد ذلك مع اهتمام أكثر بالأسلوب عند الشاعرة الأوروجوابة، كما نجده ببراجماتية وتعليمية أكثر لدى خيلمان، لكن ربما بلغت هذه اللغة الجديدة، أو هذا الشكل الجديد أكثر تعبيراته ثراء في آخر كتب فرناندث مورينو.

في (أرجنتيني حتى الموت) ثمة حد أدق من الحوار لكنه متسق: إنها تجربة الشاعر الذي يترك وطنه، ويجوب أوروبا ويعود بعدها ليتعرف بشكل أفضل على هوية مشار إليها في عنوان الكتاب وذلك بفضل صيغة مذكورة كما وصفها جيدو إي سبانو، بنوع من السخرية والعاطفية في آن وأحد، هنا نجد الحدث في جد أدنى، والحكاية لا تكاد توجد، وكل شيء متمركز حول صيغة شخصية. لكن الوسائل الشعرية التي يلجأ إليها فرناندث مورينو، واللهجة العامية المقصودة للنص ولغته المتكلمة الحية القي لا تخشى حتى العامية الأرجنتينية تضع القصيدة في تتابع وجودي (يكاد يكون) تتابع رواية. من هنا الرابطة المتوقعة مع الشعر الحواري. وليس صدفة، إذن، أن يستكمل هذا الكتاب في كتاب آخر، هو (المطارات)، يقدم «دفعة» جديدة (أو حلقة) من التجربة الوجودية نفسها، التي تحمك شخصية الشاعر، تحمل «شخصه»، إلى مرحلة أكثر تقدما.

أما الشعر الحواري بصورة أشد إصرارا فهو الشعر الذي يمارسه شعراء آخرون في زماننا. وكتوضيح كاف لهذا الطريق الآخر سأذكر عمل اثنين: أحدهما برازيلي، والآخر مكسيكي. فمن أجل قص حكاية إحدى ضحايا الجفاف الدوري في الشمال الشرقي في رواية (حياة وموت سيفيرينا) Morte e Vida Severina، يستخدم جوان كابرال دي ميلو نيتو الوسائل الأساسية للحكاية بالشعر. وحكايته حكاية تحكى ولا تغنى فقط، وفيها تتلخص (بوضوح ودقة ثوريتين يجعلان العمل أكثر كثافة). كل الموضوعات التي استكشفها

عديد من الروايات وحتى الأفلام عن الشمال الشرقي بتفصيل شديد، لكن ليس بالفعالية نفسها. وملابسات تحويل قصيدة ميلونيتو إلى مناظر، وتلحينها من جانب تشيكو بواركي دي هولندا، تؤكد طابعها الحواري وتبين إلى أي درجة يمكن لشكل «منسّى» أن يكون صالحا في زمننا بدرجة أكبر حتى من الأشكال الأكثر انتشارا.

أما بالنسبة لـ برسيفوني، للمكسيكي هوميرو اريدجيس، Homero Aridjis، فهنا تتمحي تماما التمييزات بين الرواية والقصة من ناحية، والشعر الغنائي من ناحية أخرى. وبرسيفوني، الرواية-القصيدة، أو القصيدة القصصية، هي نص ذو خصائص شعرية رفيعة يطور في عدة تتابعات موجزة موضوع الحب الجنسي. والنص، المكتوب بعد مجموعة القصائد التي تثير الإعجاب والمعنونة: ناظراً إليها وهي نائمة: يوسع إلى نقطة معينة الدلائل الجنسية التي يطرحها هذا الكتاب. لكن هوميرو أريدخيس الآن مهتم بإصرار باستكشاف مزايا القصص الأسوأ صيتا. ففي برسيفوني لا نجد فقط زوج البين، بل كذلك صاحب الماخور والنساء الآخريات، والزبائن، والعالم الخارجي نفسه الذي يحيط، ويلف ويحدد الشخوص. لأن برسيفوني ليست هي الشخص ذاته في مجال الجنسية المغتربة للماخور مثلما هي في أمان الغرفة التي تغلق عليها مع الراوي، حبيبها، ليست الشخص نفسه في ضوء الوكر المجذوم، مثلما هي في ضوء الصباح الرائق. ولأنها رواية دون عقدة كافية، وقصيدة ذات عناصر روائية أكثر مما يجب، فإن برسيفوني لا توضح فقط إنقاذ (وإعادة كتابة) نوع أدبي خسسي، بل توضح كذلك تطوراً جديداً للأدب الراهن: إنكار الحدود الصريحة بين الأنواع الأدبية. لكن هذا موضوع يتطلب تطويراً على حدة. فإذا كانت برسيفوني تتأرجح بين الرواية والقصيدة، مبررة على طريقتها تأكيد أوكتافيو باث أنه لا توجد تفرقة صالحة بين النثر والشعر، فإن من المناسب أن نعلن أن عمل أريدخيس هو أحد أعمال كثيرة توضح اليوم استحالة التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة للبلاغة الكلاسيكية. والموضوع ليس جديدا، ولا حتى في قرننا، فقد ناقشه بصورة مرضية بنيديتو كروتشى، وفي أعقابه الفونسو رييس A.reyes. وما يهمني الإشارة إليه هنا ليس الأساس النظري لهذا النقاش بل تطبيقه العملي على واقع أدبي هو كل يوم أكثر وضوحاً: فلم تختف الأنواع الأدبية

تماما، لكن حدودها تأخذ في التغير، وتنمحي حتى لا تعود تميز بعضها عن بعض، منتجة أعمالا لم تعد تنتمي إلى فئة واحدة.

أين نضع، مثلا، الخالق لبورخس؟ إنه كتاب للنثر والشعر يضم صفحات نثرية لها قوة القصيدة، وبها المادة الوهمية والمجازية نفسها، وقصائد من نثرية لا خلاص لها، ربما كان من الممكن أن تصبح أفضل عن طريق نثر سلس، وأقاصيص بالشعر أو بالنثر (كتبت بصورة لا مبالية). لكن، بالأحرى، فإن كل صفحة من الكتاب تمثل نوعاً أدبياً لا تعرفه البلاغة الكلاسيكية لكنه النوع الأدبي الوحيد الذي يبرر الوضوح السحري، وفزع قراءتها الذي يسبب الدوار. والكتاب عبارة عن «اعتراف». إذ بالنسبة لبورخس، في نهاية مهمته كمجرب أدبي في الأنواع الأدبية الرئيسة الثلاثة (القصيدة، والمقال، والقصة)، فإن الاعتراف هو الشكل النهائي.

لكن المثال الأكثر إثارة للدهشة على هذا التراكب والعدوى بين الأنواع الأدبية، واللذين يسمان الأدب الراهن، وبما كان موجودا في بعض التجارب التي أجرتها في بوينوس آيرس باسيليا باباستاماتيو B.Papastamatiu. فنصوصها الحرة، المجموعة في كتاب التفكير العام (1965)، وفي المقام الأول قراءة لـ «ديانا» (في Mundo Nuevo، العدد 8، باريس، فبراير 1967)، توضح إلى أي درجة يمكن الاستغراق في استكشاف للأشكال الأدبية يؤدي إلى تفكك حقيقي للتصنيفات البلاغية المسماة باسم «الأنواع الأدبية». ففي كتابها قراءة لـ«ديانا»، وهي قصيدة مونتيمايور الشهيرة، لا تكتفي الكاتبة الأرجنتينية بإيراد شذرات، مزاحة عن موضعها ومقذرة أستقرائيا بصورة مناسبة، من النص الكلاسيكي، بل إنها تعديها بتطويراتها الشعرية الخاصة. تطويرات هي، لا نفس الوقت، تعليق نقدي على النص، ومقابلة، ونص إضافي ونص مضاد، لكنها كذلك عمل مستقل فريد في إبهاره. هنا يقدم النص التمهيدي (ديانا) نوعاً أدبياً، هو الشعر، ليحفز نقيضه: النقد، لكن هذا النقد لا يتحقق بالطريق المعتاد للحواشي والتأويل المنطقي بل بالطريق الملتوي، الذي لا يقل خصوبة، للكولاج Collage، للمقابلة، للتأمل الخيالي، النقدي والإبداعي في آن واحد.

وفي المسرح كذلك، يبدو واضحاً البحث في هذه الدروب ذاتها. فإذا كانت مدرسة العبث (التي لها بين ظهرانينا أتباع مثيرون للاهتمام مثل

إيساك تشوكدون، وخورخي دياث، وخوسيه تريانا، وخورخي بلانكو) تبدو كأنها مازالت مقيدة بنص، سواء كان هذا النص مفهوما بوصفه مادة أولية لعرض طقسي أم لا، فإن الخط الآخر للتجريب يشير بصورة قاطعة إلى إلغاء الفروق البلاغية بين الأنواع الأدبية في نفس الوقت الذي يوضح فيه استيعاباً لأشكال تعبيرية فوق-أدبية. فعن طريق الـ happenings (العروض التلقائية المفتوحة)، أخذت مارتا مينوخين في بوينوس آيرس ومواطنتها كوبي في باريس في تطوير نشاط مسرحي يصبح فيه العنصر الأساسي للدراما، وهو الكلمة، ضائعا إذا لم يختف تماما أمام أولوية عناصر العرض. أما الفرقة المسرحية التي يديرها الأرجنتيني رودريجث آرياس فإنها، معيدة إلى الكلمة قيمتها الحاسمة، قد أنتجت في دراكولا نصاً إذا كان، من ناحية، سخرية من السينما الصامتة، وكذلك سخرية من السخريات من السينما الصامتة، فإنه كذلك تجربة تريد أن تخلق بنية مسرحية تكاد تعتمد كلية على طريقة الإلقاء الشكلية جدا لنص قصصي أساسا. لأن ما يفعله رودريجث آرياس في دراكولا هو حرمان المسرح من شرط الصراع أو الرياضة اللفظية. وشخوصه ليست كذلك: لا يصارعون، بل يقتصرون على تلقى المعلومات عن أحداث تجري خارج المشهد أو يمكنها أن تجري خارجه، أو على التعليق على تلك المعلومات بأشد الصور الممكنة سلبية. بمعنى أنه إذا كان أرسطو قد استطاع تعريف الدراما باعتبارها تقديم الحدث بواسطة الحدث نفسه فإنه بقدر ما تقدم الملحمة الحدث بواسطة الكلمة يكون هذا مسرحاً ملحمياً، رغم أنه ملحمي بمعنى أكثر حرفية مما اقترح بريخت. وفي الحقيقة. فإن توفيق رودريجث آرياس (وهنا لا أتحدث عن النوعية النهائية للعرض، فهذا أمر آخر) يكمن في أنه قد حدس أنه في هذه الفترة من التساؤل الشامل عن الأنواع الأدبية، يجب على المسرح باعتباره حدثا مقدماً أن يفسح المجال للمسرح باعتباره حدثا يتم التعليق عليه، أو مجرد شرحه. بهذا المعنى، فإن عمله تجريبي بشكل أصيل ويفتح طريقا أكثر إثارة عن طريق مجرد الحدوث[*1] happenings. ففي هذا الطريق الأخير، طريق الـhappenings، يحل الحدث محل الكلمة، مما يفصله بصورة حاسمة عن الأدب.

(حـ) الشعر المحسوس والتكنولوجيا

إذا كانت الـ happenings تنتهي بأن تعيد المسرح إلى نختلف أشكال

العرض (دون استبعاد الاستعراضية الشبقية أو الطقس العربيد) مؤكدة بهذه الطريقة السلبية العدوى التي تصيب الأدب من الفنون الأخرى، فإن الشعر المحسوس على العكس من ذلك يطرح استيعاب الأدب لفنون من الواضح أنها خارجة عنه، لكنها، على نحو ما، يمكن أن تفيده وتثريه. وأشير إلى الفنون التشكيلية والموسيقا.

وليست هذه مناسبة سرد التاريخ (القصير لكنه الغنى) لحركة اخترقت كاللهب في أقل من عقد من الزمان شعر القارات الخمس. تكفي الإشارة إلى أن أحد مصادرها، وأكثر مراكز إشعاعها قوة، هو البرازيل. ورغم ظهورها في عدة بلدان في الوقت نفسه تقريباً (في إيطاليا مع كارلو بيلولي، Belloli وفي سويسرا مع أيوجين جومرينجر Gomringer، وفي السويد مع أويفيند فالستروم، Oyvind Falstrom وفي البرازيل مع الآخوين دي كامبوس) De Campos، فما لاشك فيه أن قدراً غامضاً يجعل هذه الحركة خاضعة لعلامة لغات العالم الجديد: فبينما يولد جومرينجر في بوليفيا ويكتب بالإسبانية قصائده المحسوسة الأولى، يقضي فالستروم السنوات الثلاث الأولى من حياته في سان باولو. من هنا فإذ أولئك الشعراء الذين كانوا سيطورون تجاربهم في سياق لغات أخرى يبدون وكأنهم يحملون من الأصل المصير الأمريكي اللاتيني. هذا التأصل الروحي في العالم الجديد مدين برمزيته المتجاوزة للواقع لخوان لارّيا.

لكنني لا أحاول بهذا القيام بتأميم عبثي للشعر المحسوس. فهذا الشعر بطبيعته ذاتها عالمي بصورة حاسمة ولا يتجاوز الحدود النحوية فقط، بل كذلك الحدود بين الفنون. وحين يتتبع الأخوان دي كامبوس وديسيو بيجناتاري Dicio Pignatari. رسم نسب لتجربتهم فإنهم يستحضرون على وجه الدقة الشعر الأنجلو-سكسوني (أ. أ. كمينجز وباوند وجويس)، يستحضرون كذلك سينما آيزنشتين وموسيقا فيبر. ومن ناحية أخرى، فإن الاسم نفسه الذي اختاروه لتسمية مجموعتهم، وهو نويجاندرز Noigandres، هو كلمة غامضة تصلهم من التروبادوري البروفنسالي آرنو دانييل عن طريق عزرا باوند (النشيد 20). لهذا فإن من المشروع التأكيد على الأصل الأمريكي اللاتيني بشكل غالب والبرازيلي بوجه خاص لهذه الحركة، دون التخلي عن التشديد على عالميتها. إنه عالمي لأنه أمريكي لاتيني، هذا ما يجب قوله مفسرين

التناقض.

إن انتشار الشعر المحسوس، بدءاً من التجارب المنعزلة التي يقوم بها بيلولي في إيطاليا، أو فالستروم في السويد، والتي سيصوغها في نسق وينسقها فيما بعد من البرازيل وسويسرا جومرينجر وماكس بونس وكذلك الأخوان دي كامبوس وديسيو بيجناتاري، تكشف علاوة على ذلك عن ملمح آخر يميز بشدة الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن وهي: مهمته العالمية التي ليست سوف الوجه الآخر لتلك الحداثة التي طاردها داريو والتي جعلت هويدوبرو يهذي تلك الحداثة التي شدد عليها أوكتافيو باث باعتبارها الملمح الأخير لعرضه الذي يثير الإعجاب للوجود المكسيكي (والأمريكي، جزئيا) في عمله تيه الوحشية (1950). إننا نحن الأمريكيين اللاتين ولأول مرة معاصرون لكل البشر، هكذا أعلن باث حينئذ. وقد سمح تطور وانتشار الشعر المحسوس بإبراز ذلك.

لكن ثمة، في هذه التجربة البصرية، واللفظية، والصوتية في آن واحد، شيء أكثر من أممية شعرية جديدة. ففي المقام الأول، يقبل الشعر المحسوس تحدى التكنولوجيا وبدل الارتداد عن الثورة الصناعية الجديدة، يطرح استخدامها لخدمة الشعر. ولهذا الجهد (مثل كل جهد) تقاليده. فلم يبحث هويدوبرو Huidobro عن شيء آخر، في أعقاب أبوللينير، ودادا، والسورياليين، وكذلك المستقبلين، رغم نفيه لأسباب تتعلق بمجرد إستراتيجيات المد ارس، هذه المصادر والموازيات مرات عديدة. إن ما بحث عنه هويدوبرو، ذلك الصعود للتكنولوجيا عبر السمو بالمكان والسرعة، ذلك التحول للشاعر إلى مظلي للفراغ الخيالي، والذي تشهد عليه بحرارة قصيدته التاثور (1931)، هو بالضبط ما طرحه بشكل منهجي الشعراء المحسوسون.

وغنى عن القول إن انعدام الاتصال الشهير بين البرازيل وبقية أمريكا اللاتينية قد منع الشعراء المحسوسين في ساو باولو من الاستفادة بعمق من تجربة هويدوبرو. وبدلا من البدء من التاثور، فقد ساروا من جديد في طريق الشاعر التشيلي نفسه، مرتكزين بالدقة على مصادره نفسها ومكررين (بتوازٍ غريب أحيانا) جزءا من مساره. ولم يحتاجوا، من جهة أخرى، أن يديروا أبصارهم إلى شعر الطليعة باللغة الإسبانية لأن الشعراء البرازيليين وجدوا في شعراء الحداثة الأسلاف الضروريين لهذا النوع من الاستكشاف.

لكن بينما كانت تجارب هويدوبرو مبعثرة بدرجة مفرطة وتستند على حدس شعري قوي يفتقر، كذلك، إلى أي انضباط وينفر من التقولب النظري (البيانات الشهيرة لهويدوبرو هي فوضى من الأفكار الغريبة مع عبارات لامعة وجدلية، لكن قيمتها الجمالية قليلة)، فإن ما يميز شعراء جماعة نويجاندرز هو القدرة على منهجة أبحاثهم، وعلى تصنيف اكتشافاتهم، ومواصلة تجاربهم ليس في مجال اللغة فقط، بل كذلك في مجال صف الحروف، والفنون التشكيلية والوسائل السمعية البصرية. والنتيجة من ذلك أكمل وأعقد بكثير مما وصل إليه هويدوبرو. ماذا كان الشاعر التشيلي قد رأى إمكانات تطبيق منهجي للتكنولوجيا في الإبداع الشعري، وإذا كان قد حدس أن تحلل اللغة (كما مارس ذلك في ختام التاثور) يمكن أن يكون نقطة انطلاق لجماليات شعرية جديدة، فقد كان من نصيب شعراء جماعة نويجاندرز أن يستكشفوا هذه الدروب إلى آخر مداها!

إن القصيدة-الموضوع [(2*)]، ذات المسار الطويل جداً والتي يمكن الإشارة إلى أسلاف لها في الشعر الكلداني أو في الشعر الإغريقي، لم يكتشفها هويدوبرو بالتأكيد (كما أوهم أتباعه الشاردين)، لكن ما تجاسر عليه الشاعر التشيلي حقاً إنما كان إمكانية عمل قصائد-موضوع تتخطى الحدود التكنولوجية للشعر السابق. وهذا ما حققه أوجستودي كامبوس، وهارولدو دي كامبوس وديسيو بيجناتاري. إذ بمنهج الكولاج (اللصق) البصري، يؤلف أوجستودي كامبوس لا العين بالعين Olho Por Olho توضيحاً تصويرياً ولفظياً في الوقت ذاته للمثل الشهير. لكن التحليل النصي لهذه القصيدة (التي تتكون من هرم من العيون، أشبه بما يظهر في الأضحيات الهمجية للكلدانيين)، وفحص كل واحدة من لوحاتها ومن علاقاتها يسمح برؤية أن القصيدة تتضمن تعليقا الفظيا أساسا) على مضمون المثل. فعيون السياسيين مثل فيدل، والنجوم مثل مارلين مونرو، وعيون الشاعر بيجناتاري، تتبادل مع بعض الأصابع، والشفاه، وحتى الأسنان، مضفية على المثل بعدا يتجاوز الأحرف (فوق الحرفي) وبالطريقة نفسها، حلين يتلاعب ديسيو بيجناتاري بالحروف الأربعة التي تستخدمها مجلة لايفLIFE عنوانا لها، فإنه لا يكون تتابعاً مثيراً من زاوية صف الحروف فقط، لكنه كذلك يقدم انفصالا فراغياً يسمح بإعادة تشكيل الكلمة من الداخل، ويحرر المدلولات الرمزية: وتراكب

الحروف الأربعة في فراغ واحد يخلق تخطيطاً يكافئ علامة الشمس، أي، علامة الحياة.

هذه الأمثلة وغيرها مما يمكن تذكره تبين بوضوح، في تقديري؛ أن الشعر المحسوس يطرح على نفسه استكشاف كل الإمكانات اللفظية للقصيدة وكذلك إمكاناتها الصوتية والبصرية إلى حدود لم يحلم بها المصممون الحرفيون للقصيدة-الموضوع (مثل فرنثيسكوأكونيا دي فيجيرون Acuna de Figuiroa أو لويس كارول Carol)، أو حتى أبوللينير في قصائد Calligrammes كاليغرام الأولى). والتكنولوجيا، كما أوضح بعض الشعراء المحسوسين الذين هم في الوقت نفسه جامعو حروف، أو موسيقيون، أو فنانون تشكيليون (مثل حالة الألماني-المكسيكي ماتياس جوريتز goertZ، لا تحد من القوى بل تطلقها. وإذا كان مكلوهان مخطئا في إعلانه موت الكتاب في تنبؤاته المرعبة، فربما أ يكن مخطئا في إشارته إلى أن الكتاب، بوصفه موضوعاً، وبوصفه آلة للقراءة، لا يقدم سوى واحدة فقط من إمكانات التواصل الأدبي.

بدءاً من هذا الاعتقاد يحاول الشعراء المحسوسون إفساح حدود الصفحة، ويلجأون إلى اللون (مثل هارولود دي كامبوس في قصيدة Cristalfome، ومثل بيجناتاري في هجائيته لشعار كوكاكولا، «اشرب كوكاكولا»، تستخدم كأساس اللون الأحمر الداكن للشركة المنتجة والخط نفسه الذي يظهر في إعلاناتها)، أو يبحثون في الاسطوانات، وفي التسجيلات، عن طرق جديدة للشعر. كذلك يمكن أن تكف قراءة كتاب ما عن التحقق بالشكل التقليدي: فبدلا من البدء من الصفحات الأولى يمكن البدء من النهاية، كما في الثقافات السامية، وبدلا من قراءة الكتاب يمكن تصفحه بسرعة لقراءة حركة الحروف في الصفحات شبه البيضاء، مثلما يحدث في Sweethearts أحباب (1967) لإيميت ويليامز، الشاعر والمنظر الأمريكي الشمالي. كل هذه الأشكال، وغيرها كثير مما يمكن ذكره، تضع موضع التساؤل على وجه الدقة عادات توصيل الشعر، وليس الشعر نفسه الذي، على العكس، سوف يستفيد عند تقديمه بشكل يجبر القارئ على عملية فك رموز أشد كثافة بكثير.

ليس صدفة، إذن، أن شاعراً بالغ النضح والتركيز على عمله الشعري مثل أوكتافيو باث قد أخذ في أحدث قصائده بعض تجارب الشعر المحسوس

وطبقها على مغامرته الخاصة في الإبداع-التوصيل. هكذا نجد في القصيدة العظيمة بياض (1967) أن هناك صفحات تقسم فيها القصيدة إلى قطاعات بصرية بواسطة حيلة طباعية بسيطة: كل سطر مكتوب ببندين مختلفين للحروف، مما يقسم البيت إلى شطرتين طباعيتين. ويمكن قراءة القطاعين حسب طريقة السطر العادية، فنحصل على القصيدة (أ)، أو نقرأ أولا الشطرات بالحروف العادية، ثم الشطرات بالحروف المائلة، وبذلك نحصل على القصيدة (ب)، وبعكس الترتيب السابق: أولا: الشطرات بالحروف المائلة، ثم الشطرات بالحروف العادية، فنحصل على القصيدة (جـ). وغنى عن القول إن القصائد الثلاث تنتهي بأن تتوحد في قصيدة واحدة تضم الثلاثة معا، وهي القصيدة التي يريد باث توصيلها. لكن بهذه الحيلة البسيطة تتكثف القراءة ويضطر القارئ إلى الغوص في نص لا يمكن الوصول إليه تماما بالنظرة البسيطة.

والتجربة الأحدث لباث هي تجربة الاسطوانات البصرية، وهي قصائد مكتوبة على أسطوانتين تدوران فوق بعضهما، بآلية يدوية بسيطة. وكل قصيدة تصور، سكونياً، شكلا، لكن بإدارة الجزء الأسفل للأسطوانة، تأخذ في الظهور نصوص جديدة كان يخفيها الشكل الأول وتعد بمثابة نصوص متداخلة يجب فك رموزها في قصيدة عادية. هذا الابتكار الآلي البسيط لا يحفز فقط إمكانات قراءة دائرية (حيث يتم الدوران دائما إلى الشكل الأول، الذي هو الأخير الخ)، بل يفترض كذلك قراءة أثناء الحركة، قراءة ديناميكية. وفي العمق، فإن هذه التجربة، مثل تجارب الشعر المحسوس، تطرح تأكيد شيء لن يتم التشديد عليه أبدا بما يكفي: ألا وهو أن الشعر فن الحركة، فن ديناميكي. فالشعر، كما هو معروف، ينتج في الزمن، إنه بنيه صوتية أخضعها اختراع المطبعة للصفحة مضفيا عليها طابعا زائفاً من الإستاتيكية والسكون وعن طريق التجارب البصرية للشعر المحسوس، أو للتسجيل الصوتي في الاسطوانات، لا يعود الشعر إلى تقاليده الشفهية فقط، بل يتحرر كذلك (بصرياً أيضاً) من سكونيته (إستاتيكية). هذا ما أراده أبوللينير بقصائد Calligrammes التي تبدأ في المشي في كل الصفحة، وهذا ما أراده مالارميه من قبل (وهو أبوهم جميعاً) بجعله الفراغ يخدم في Un Coup de des ضربة حظ [3*] بالمعنى المزدوج للفراغ البصري والفراغ

الصوتي (الصمت). وهذا ما طرحه الشعر دائما. ومن المطمئن أن نعلن أنه عن طريق تحالف أكثر خيالا مع الطباعة، أو مع جهاز التسجيل، أي عن طريق قبول التكنولوجيا، يستعيد الشعر سحره العتيق.

3ـ لغة الرواية

بما أن الرواية هي التي ينتهي الأمر بكل تجريب إلى أن يجد فيها بغيته، لهذا فإن من المناسب أن نفحص، ولو بسرعة، تطور الرواية الأمريكية اللاتينية في هذا القرن لنرى في مسارها الفعل الآني لقوى التجريب ولقوى التقاليد، والانقطاع باتجاه المستقبل وكذلك الإنقاذ المتحمس لماهيات معينة.

إن أول ما يلفت انتباه المراقب هو التعايش الراهن لأربعة أجيال من كتاب الفن القصصي على الأقل: أربعة أجيال من السهل فصلها وعزلها في صناديق عازلة لكنها في العملية الفعلية للإبداع الأدبي تبدو وكأنها تقتسم العالم نفسه، وتتنازع شذرات غضة من الواقع ذاته، وتستكشف دروبا غير مطروقة للغة، أو تتناقل الخبرات، والتقنيات، وأسرار المهنة، والألغاز.

ليس من الصعب تجميع تلك الدفعات الأربع وفق منهج الأجيال الذي كان يتمتع به في اللغة القشتالية شرّاح بارزون مثل اورتيجا إي جاست Ortega y gasset وتلميذه خوليان مارياس Marias. لكن لا يهمني هنا تأكيد التصنيف البلاغي «للجيل» بقدر ما يهمني الواقع البراجماتي لهذه المجموعات الأربع في الخدمة الفعلية. إن تسلسل الأجيال هو فراش بروكوستو[*4]، وهو مخاطرة دائمة، إذا لم يتم تناوله ببراعة فائقة، بإرساء مظهر عملية منظمة جداً وربما جامدة تقسم الأدب إلى فترات متناسقة وتثيره لوحة شاملة بعد لوحة هذه الأجيال المختلفة التي اعتادت أن تواجه في الكتب المقررة على طرفين من الفراغ متباعدين، تقتسم في الواقع المجرد المكان نفسه والزمان نفسه، ويتواصل بعضها مع بعض أكثر مما نظن، وكثيراً ما يؤثر أحدها على الآخرين، مكونة بذلك تيار الزمن.

ومن ناحية أخرى فإن الانتماء إلى الجيل نفسه ليس ضماناً لوحدة الرؤية أو اللغة القصصية. فكيف لا نسقم، مثلا، بأنه إذا كان البيرى ثيرو أليجيريا والأورجواي خوان كارلوس أونيتىّ قد ولدا بفارق بضعة أشهر

أحدهما عن الآخر، فإن الأول تلميذ لكبار روائي الأرض (تلميذ سرعان ما يتجاوزه قصاص من الجيل التالي مثل خوسيه ماريا أرجيداس)، بينما الآخر بشير بروائي التجريب القصصي الذين يركزون بصرهم في المقام الأول على اغتراب إنسان المدينة؟ الآن يبدو هذا بديهياً ويعرفه حتى الأطفال. لكن في عام 1941 تنافس اليجيريا وأوفيتى على جائزة واحدة في مسابقة دولية ولا يجهل أحد من الذي فاز.

لهذا، يبدو لي أن من الأفضل الحديث عن مجموعات لا عن أجيال. وإذا تحدثت عن أجيال فليكن مفهوماً أنها لا تحتل صناديق عازلة وأن كثيرين من أكثر مبدعي الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة أصالة يهربون أكثر مما ينتمون إلى جيلهم الخاص. بعد هذه الملاحظات، لنر ما تقوله لنا لوحة الأجيال.

(أ) وداعاً للتقاليد

حوالي عام 1940، كانت الرواية الأمريكية اللاتينية ممثلة بكتاب يشكلون، دون أدق شك، كوكبة رائعة: أوراثيو كيروجاQuiroga، وبنيتو لينش Lynch، وريكاردو جويرالدس Guiraldes في ريو دي لابلاتا، وكانوا يجدون نظراءهم في ماريانو اثويلا Azuela ومارتين لويس جوثمان guzman في المكسيك، وخوسيه إيوستاسيو ريبيرا Eustasio Ribera في كولومبيا، ورومولو جاييجوس Gallegos في فنزويلا، وجراسيليانو راموس Ramos في البرازيل. هنالك تتمثل تقاليد سارية لرواية الأرض أو. للإنسان الريفي، وقائع تمرده وخضوعه، واستكشاف عميق لروابط هذا الإنسان مع الطبيعة المهيمنة، وتطوير للأساطير المحورية لقارة كانوا لا يزالون ينظرون إليها في تفاوتها الرومانتيكي.. وحتى أكثرهم تعقلا (وفي ذهني المكسيكيون، وجراسيليانو راموس، وكيروجا) لم يفلتوا من تصنيف بطولي، ومن رؤية للنماذج النمطية حولت بعض كتبهم، وبالأخص الدوامة، ودونيا باربارا، ودون سيجوندو سومبرا، إلى قصص بطولية (بناء على التصنيفات البلاغية لنورثروب فراي) أكثر من كونها روايات. بمعنى، أنها أصبحت كتباً يشوه واقعيتها الإدراك الميثولوجي بحيث تفلت من تصنيف الوثيقة أو الشهادة الذي أرادته لنفسها.

وضد هؤلاء الأساتذة على وجه الدقة ستنهض الأجيال التي تبدأ في نشر أكثر أعمالها القصصية أهمية ابتداء من عام 1940. وستكون الدفعة

الأولى ممثلة في كتاب من أمثال ميجيل آنخل أستورياس، وخورخي لويس بورخس، وأليخو كار بنتييه، وأجوستين يانييث، وليوبولدو ماريشال، وآخرين. وهم وأمثالهم ممن لا أستطيع ذكرهم هنا حتى لا أقع في فخ عمل مسرد (كتالوج)، هم المجددون العظام للفن القصصي في هذا القرن. ومن المناسب أن أوضح أنني أدرج بورخس الآن (كما أدرجت كيروجا من قبل)، على الرغم من أن عمله الإبداعي حقا قد تحقق في القصة القصيرة فقط، لأنه يبدو لي مستحيلا أي اعتبار جدي لنوع الرواية في أمريكا اللاتينية دون دراسة عمله القصصي الثوري حقاً.

وفي كتب هؤلاء الكتاب تجري عملية نقدية ذات أهمية كبرى. إنهم بإدارتهم بصرهم نحو ذلك الأدب الميثولوجي أو أدب الشهادة العاطفية الذي يشكل أفضل ما في أعمال جاييجوس، وريبيرا وشركائهما. إن بورخس وماريشال، وكاربنتييه، وأستورياس ويانييث YaneZ يحاولون تحديد ما في هذا الواقع الروائي من بلاغة عتيقة. وفي نفس الوقت الذي ينتقدونه، وينفونه حتى في أحوال كثيرة فإنهم يبحثون عن مخارج أخرى. وليس صدفة أن تكون أعمالهم متأثرة بقوة بتيارات الطليعة التي سمحت في أوروبا بتصفية تراث الطبيعية. وإذا كان بورخس قد مر أثناء سنوات تكوينه في جنيف بتجربة التعبيرية الألمانية، وبالقراءة المزدوجة لجويس وكافكا، ليصب في إسبانيا في المذهب الحدي وقراءة رامون جومث دي لاسرنا La serna (هذا المنسي العظيم)، فإن كاربنتييه، مثل يانييث، ومثل أستورياس وماريشال كلهم يعرفون على مستويات مختلفة لكن بشهية متماثلة السوريالية بالفرنسية المدهشة.

تخرج الرواية الأمريكية اللاتينية من بين أيدي هؤلاء المؤسسين متغيرة بعمق من مظاهرها، وكذلك في جوهرها. لأنهم، قبل كل شيء، مجددون لرؤية لأمريكا ولمفهوم اللغة الأمريكية، إن هذا الذي لا يتم الإقرار به عادة في عمل بورخس (الذي مازال يطلق عليه لقب العالمي دون الاعتراف بأن من ولد في أرض المهاجرين وتعلم اللغات الأجنبية المختلفة السارية في بوينوس آيرس هو فقط الذي يمكنه أن يسمح لنفسه بترف أن يكون عالمياً؛ لكن لنواصل حديثنا)؛ هذا الذي يُنفى عادة في عمل بورخس، والبالغ الأهمية من أجل تحديد رؤية للعالم للغة بوينوس آيرس، يبدو بديهياً، بالطبع،

إذا أخذنا في الاعتبار عمل أستورباس المشبع كله بلغة وبخيال شعب المايا، والمشبع في الوقت ذاته بالتمرد الملتهب المناهض للإمبريالية. ويبدو كذلك بالغ الوضوح في حالة أجوستين يانييث الذي يعلم المكسيك كيف ترى وجوهها الخاصة، وبالأخص أقنعتها الدنيوية المتراكبة، ويبدو أنه لا يقبل الجدل في حالة ليوبولدو ماريشال المبدع بإرادته لرواية «أرجنتينية»، هي آدم بوينوسآيرس، وكذلك يبدو نمطا البداهة في حالة أليجو كاربنتييه، الذي يبدو الكاريبي بأسره عنده، وليس كوبا فقط، متحولا بفعل الرؤية الشعرية لماضيه وحاضره، وحتى لزمنه الأبدي. مع أول كتب هؤلاء المؤسسين ينتج، أرادوا أم لم يريدوا، انقطاع كامل بالغ العمق مع التقاليد اللغوية، ومع رؤية ريبيرا وجايينجوس. فابتدأت من تلك الكتب أ يعد من الممكن في أمريكا أن أصنع الرواية كما كان يصنعها هذان الكاتبان، صحيح أن هذه الكتب الجديدة، حين ترى النور، قليلون هم الذين يقرءونها بكل توهجها. لكن القراء القلقين في سنوات الأربعينات هم الأقلية اليوم. ويكفي القول إن بورخس نشر التاريخ الكوني لسوء السمعة عام 1935؛ وأن السيد الرئيس ترجع إلى عام 1946؟ وأن على حافة الماء، الرواية الحاسمة لاجوستين يانييث، ترجع إلى عام 1947؛ وإن ليوبولدو ماريشال قد نشر روايته الطموح، غير المتناسبة، عام 1948؛ وإن اليخو كاربنتييه قد أدهش بروايته مملكة هذا العالم، عام 1949.

أما الأعمال التي سينشرها هؤلاء الروائيون فيما بعد-بدء من أقاصيص بورخس إلى مأدبة سيبيرو أركانخلو لمارشال، و مرورا برجال من ذرة لأستورياس، وأرض هزيلة ليانييث، وفرن الأنوار لكاربنتييه-فيمكن أن تكون، وهي بالتأكيد، أكثر نضجاً، وأكثر أهمية، لكن لا يهمني هنا أن أتناول الموضوع من هذه الزاوية التقويمية الخالصة بل ما تعنيه تلك الكتب التي تخرج لتلف عبر أراضي أمريكا في الأربعينات، باعتبارها انقطاعا حاسما مع تقاليد نحوية ومع رؤية روائية قائمة.

(ب) الشكل الروائي باعتباره مشكلة

كان على العمل الخصب والمجدد لهذه الكوكبة الأولى أن تنجز بصورة تكاد تكون متزامنة مع عمل الجيل التالي والذي يمكننا، لتوضيحه ببعض الأمثلة، أن نسميه جيل جوان جيمارايش روزا وميجيل أوتيرو سيلفا، وخوان

كارلوس أونيتي وإرنستو ساباتو، خوسيه ليثاما ليما وخوليو كورتاثار، خوسيه ماريا أرجيداس وخوان رولفوا. يمكننا التأكيد مرة أخرى أنهم ليسوا الوحيدين، لكننا نذكرهم وحدهم لتوفر على أنفسنا عمل كتالوج. كما علينا مرة أخرى أن نشير إلى أن هؤلاء الكتاب إذا كانت تجمعهم بعض الأمور فإن عمل كل واحد منهم عمل شخصي وغير قابل للتبادل إلى أقصى درجة. لكن ما يهمني الآن هو توضيح ما يجمعهم. في المقام الأول، يمكنني القول إن ما يجمعهم هو الأثر الذي تركه في أعمالهم أساتذة الدفعة السابقة. ولنورد مثلا واحداً: ماذا سيكون من أمر الحجلة، هذه الرواية الأرجنتينية النموذجية التي هي الحجلة تحت غشائها الفرنسي، بدون ماثيدونيو فرناندث، بدون بورخس، بدون روبرتو آرلت، بدون ماريشال، بدون أونيتي؟ وأوضح أن كورتاثار نفسه هو أول من يعترف بهذه الرابطة المتعددة، وأحياناً يصنع ذلك على صفحات الرواية حين يسجل ملاحظات لأناه الأعلى الروائي، موريللي الكلي الوجود، أو في بعض التكريمات الخفية التي تكون مقاطع تجد جذورها بالتأكيد عند أونيتي أو ماريشال.

الشيء الآخر الذي يجمع بين روائيي هذه الدفعة الثانية هو التأثير الواضح لأساتذة أجانب مثل فوكنر، وبروست، وجويس، وحتى جان-بول سارتر. وفيما يتعلق بالتأثيرات ثمة ظلال غريبة. وسأذكر حالة جيمارايش روزا التي تقي دائما تأثيرات فوكنر على روايته. وبلغ به الأمر أن قال لي يوماً إن القليل الذي قرأه لروائي الجنوب الأمريكي قد جعله في موقف مضاد له، فقد بدا له أن فوكنر معتل في موقفه الجنسي، وأنه سادي، إلخ. ورغم ذلك، فإن آثار فوكز في روايته العظيمة والوحيدة، من مونولوج داخلي كثيف، ومن رؤية لعالم ريفي عاطفي وأسطوري، ومن روابط دم خفية، وحضور منذر للقداسة، تبدو واضحة جدا. إلا أن إيضاح ذلك بسيط. فليس ضرورياً أن يكون قد قرأ فوكز مباشرة حتى يخضع لتأثيره، حتى يتنفس جوه، وحتى يرث كذلك بعض هواجسه الأسلوبية. فعمل فوكنر يمكن أن يبلغ جيمارايش روزا، بطريقة خفية جدا، من خلال كتاب «مثل سارتر» يكون قد قرأهم وأعجب بهم.

لكن التأثيرات، المعروفة والمعترف بها دائما على وجه التقريب، ليست هي ما يميز هذه المجموعة أفضل تمييز، بل مفهوم الرواية، الذي يقدم على

الأقل، رغم الاختلافات التي يمكن ملاحظتها بين عمل وآخر، ملهما مشتركاً، وحداً أدنى مشتركا بين الجميع. فإذا كانت الدفعة السابقة قد جددت القليل في البنية الخارجية للرواية، واكتفت دائما تقريبا بانتهاج النماذج التقليدية (ربما كانت آدم بوينوسايرس فقط هي التي طمحت بإفراط واضح، إلى خلق بنية فراغية أكثر تعقيدا)، فإن أعمال هذه الدفعة الثانية قد اتسمت على الأخص بالهجوم على الشكل الروائي وبالتساؤل عن أساس ذاته.

هكذا مضى جيمارايش روزا باحثا (كما أشرنا في موضع آخر من هذا العمل) في المونولوجات الملحمية-الغنائية التي لا تنتهي للرواة الشفاهيين لقلب البرازيل، عن نموذج لروايته السرتون الكبير، دروب. بينما خلق أونيتي، في سلسلة من الروايات والقصص التي يمكن جمعها تحت عنوان عام هو ملحمة سانتا ماريا، عالما حلمياً وواقعياً في آن واحد للريودي لابلاتا، عالما ذا تسلسل وملمس شخصيات جدا، رغم دينه المعترف به لفوكنر. وفي بعض روايات هذه «الملحمة»، وخصوصا في الترسانة وفي الجبانة، حمل أونيتي البناء الروائي إلى أقصى حدود التنقيح، مقحما في واقع الريو دي لابلاتا نسخة أدبية مطابقة ذات سخرية مرعبة هذا العالم الروائي يحمل شبها جوهريا (وليس عارضا) مع العالم الروائي للفنزويلي ميجيل أوتيرو سيلفا في دور ميتة، أو مع عالم الأرجنتين إرنستوساباتوفي عن الأبطال والقبور. أما خوان رولفو، فإن روايته بدور بارامو هي نموذج الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، إنها عمل يستفيد من تقاليد الأرض المكسيكية العظيمة لكنه يحولها يهدمها ويعيد خلقها من خلال تمثل بالغ العمق لتكنيكات ورؤية فوكز. إن هذه الرواية الوحيدة حتى الآن لرولفو تسجل علامة رئيسة، فهي حلمية أيضا مثل عمل أونيتي وتتأرجح بصورة خطرة بين أشد الواقعيات اتزانا وبين الكابوس المطلق العنان. وأما خوسيه ماريّا ارجيداس فأقل تجديدا من الجانب الخارجي، لكن رؤيته للهندي البيروي، والتي يصنعها انطلاقا من نفس لغة الكتشوا، تصفى بصورة نهائية النزعة الفلكلورية الحسنة النية للمثقفين الأمريكيين اللاتين الذين لا يتحدثون لغات هندية أصلية.

أما الروايتان الأساسيتان حتى الآن لخوليو كورتاثار وخوسيه ليثاما

ليما، فهما من نوع أكزثورية، لأنهما لا تهاجمان فقط البني الروائية بل بنى اللغة ذاتها. هنا نبلغ، بأكثر من معنى، ذروة العملية التي بدأها بورخس واستورياس، وفي الوقت نفسه ينفتح منظور جديد تماماً: منظور يتيح وضع عمل الروائيين الأحدث في موضعه بوضوح ودقة. وفي الفردوس يحقق ليثاما ليما بطريقة سحرية ما كان قد طرحه ماريشال عقلياً بروايته: أي خلق حاصل جمع، أي كتابا تملى شكله ذاته طبيعة الرؤية الشعرية التي تلهمه، إنهاء حكاية من أدب العادات ظاهرياً هي في نفس الوقت بحث حول فردوس الطفولة وجحيم الانحرافات الجنسية؛ وتتبع وقائع التربية العاطفية والشعرية لشاب من هافانا قبل ثلاثين عاما يتحول، بفعل وبفضل الإزاحة المجازية للغة، إلى مرآة للعالم المرئي، وغير المرئي بوجه خاص. إن محاولة ليثاما ليما هي من تلك المحاولات التي ليس لها نظير. هاهو ذا البناء الضخم الذي يمكن الآن فقط، بكثير من التمهل ودون عجلة، أم نبدأ في قراءته في كليته.

وحجلة كورتاثار أسهل ظاهرياً، وهي العمل الذي لا يستفيد فقط من تراث ثري لإقليم الريودي لابلاتا (ما أوضحنا سابقاً)، بل يستفيد كذلك من بؤرة التوليد الشيطانية التي هي الأدب الفرنسي وبوجه خاص السوريالية بكل تحولاتها. لكن إذا كان كورتاثار ينطلق بكل هذه المزايا بينما كان ليثاما ليما في جزيرته منذ ثلاثين عاماً وكأنه ضائع في مكتبة ضخمة من أضابير متنافرة تكاد تأكلها الأخطاء المطبعية، إذا كان يبدو أن كورتاثار قد كتب الحجلة من مركز العالم الثقافي، بينما بدأ ليثاما ليما في كتابة فردوسه فيما كان وقتها واحداً من الأطراف الأكثر بعداً لأمريكا اللاتينية، فالحقيقة هي أن كورتاثار ينطلق من ذلك المثال المؤلة للثقافة، والذي تمثله باريس، من أجل نفي الثقافة، وأن كتابه يود أن يكون، في المقام الأول، حاصل طرح، وليس حاصل جمع، رواية مضادة، وليس رواية. لهذا يهاجم ما هو رواثي، رغم عنايته للحفاظ، هنا وهناك، على ما هو روائي. إن الشكل الروائي يوضع موضع التساؤل من جانب الكتاب نفسه الذي يبدأ بأن يوضح للقارئ كيف يمكن قراءته، والذي يمضي ليطرح تصنيفاً للقراء إلى قارئ-أنثى وقارىء-متواطئ؛ وينتهي حابسا إياه في تجربة دائرية ولا نهائية حيث يحيل الفصل 58 إلى الفصل 131 الذي يحيل إلى الفصل 58 الذي يحيل إلى 131

وهكذا إلى نهاية الزمان. هنا ليس شكل الكتاب ذاته-وهويته لا مركز له، وفخ ينغلق دائرياً على القارئ، وأفعى تعض ذيلها-سوى وسيلة أخرى لتأكيد الموضوعة العميقة والحرية لهذا الاستكشاف لجسر بين تجربتين (باريس، وبوينوس آيرس، جسر بين ربيتن من ربات الشعر (Maga, Talita) جسر بين وجودين يتضاعفان ويتعاكسان خيالياً (أوليفيرا، وترافلر). إنها عمل ينبسط ليتساءل تساؤلا أفضل، وهي كذلك عمل حول عملية بسط الكائن الأرجنتيني، وما هو أكثر من ذلك عمقاً ودواراً، حول البديل الذي يراقبنا من أبعاد أخرى لحيواتنا. إن شكل الكتاب يختلط مع ما كان يسمى من قبل بمحتواه.

(حـ) الآلات العظيمة لعمل الروايات:

إن ما تنقله هذه الدفعة للدفعة التالية مباشرة هو، قبل كل شيء، وعي بالبنية الروائية الخارجية وحساسية حادة باللغة بوصفها المادة الأولية لما هو روائي. لكن تطور الدفين يكاد يكون متزامنا ومتوازيا، والتأخير النسبي الذي ينش ربه جيارايش روزا، وليتاما ليما، وخوليو كورتاثار روائعهم يجعل هذه الروايات لاحقة بعديد من أهم روايات الدفعة التي أدرسها الآن. هنا تتداخل الأجيال، والتأثير هو تعايش ونقل مباشر أكثر منه ميراثاً. ويكفي القول، فيما أعتقد، بأن هذه الدفعة الثالثة تضم كتاباً مثل كارلوس مارتينث مورينو Moreno، وأوجست روا باسطوس، Roa Bastos وكلاريس لسبكتور Lispector، وخوسيه دونوسو Donoso، ودافيد فينياس Vinas، وكارلوس فويتس Fuentes، وجابرييل جارثيا ماركيث، وسلفادور جارميديا garmendia، وجييرمو كابريرا إنفانتي، وماريو فارجاس llossa، نذكرهم لنتعرف فيهم، على وجه الدقة، على هذا الاهتمام المزدوج بالبنى الخارجية، وبالدور الخلاق وحتى الثوري للغة. وليست جميع هؤلاء الروائيين مجددين بصورة ملحوظة، رغم أن بعضهم مجددون حتى آخر حدود التجريب الشامل، مثلما هي حالة كابريرا انفانتي. فدونوسو، مثلا، قد تتبع مسارات القصص التقليدية، لكنه ركز ابتكاره على استكشاف الواقع تحت الأرضي الذي يكمن تحت طبقات النقوش الجصية لرواية العادات التشيلية. والشيء نفسه يمكن قوله عن كارلوس مارتينث مورينو في أورجواي، وعن سلفادور جارمنديا في فنزويلا، ودافيد فبينياس في الأرجنتين: فاستكشاف الواقع يحملهم إلى التعبيرية وحتى إلى الكاريكاتور العظيم. ويقاربهم رغم كونهم أكثر تجريبية بمعنى

من المعاني، أوجستو رواباسطوس في ابن الإنسان، التي تثري الطريقة الطبيعية بتكنيكات من الرواية الخيالية لتنتج عملا للشجب العنيف ذي النزعة الإنسانية.

لكن الغالبية العظمى من روائي هذه الدفعة الثالثة هم صناع مهرة لآلات عمل الروايات. فبينما تجد كلاريس ليسبكتور، في عصا في الظلام A.maca no escuro، والهوى حسب ج. هـ. A.paixao segundo G. H، أن الرواية الجديدة الفرنسية حافز على وصف تلك العوالم القاحلة الكثيفة ذات الطابع الكابوسي بصورة ميتافيزيقية والتي لا مخرج منها، والتي هي عوالم شخوصها المطاردين، ويستخدم كارلوس فوينتس كل تجريب الرواية المعاصرة ليؤلف أعمالا معقدة وقاسية هي في الوقت نفسه شجب لواقع يؤلمه بوحشية واستعارات تعبيرية عن بلده، عن مكسيك ميثولوجي-شعري زي أقنعة متراكبة، لا يتصل إلا قليلا جداً بسطح المكسيك الحالي، لكنه أفضل تمثيل مجازى له. ويستفيد ماريو فارجاس يوسا بدوره من التكنيكات الجديدة (الانقطاع الزمني، المونولوج الداخلي، تعدد وجهات النظر والمتحدثين) ليؤلف بصورة أستاذية بين رؤى بالغة الحداثة وأخرى تقليدية في الوقت ذاته لبلده البيرو. وباستلهامه في الوقت نفسه وبصورة متآلفة فوكنر ورواية الفروسية، وفلوبير، وآرجيداس وموزيل، فإن فارجاس يوسا روائي ذو نفس ملحمي تظل الأحداث والشخصيات تقلقه بصورة مفزعة وتجديده هو، بشكل قاطع، شكل جديد للواقعية، واقعية لا تتخلى عن نموذج رواية الاحتجاج وتعرف أن للزمن أكثر من بعد واحد لكنها لا تقرر أبداً رفع قدميها عن الأرض الصلبة المعذبة.

هؤلاء الروائيون الشباب العظام، الذين أصبح النقد في هذا العقد يعترف بأنهم أساتذة، ليسوا هم الذين استفادوا من أكثر الجوانب تقدماً في أعمال الدفعتين السابقتين، بل مؤلفون آخرون، مثل جارثيا ماركيث وكابريرا إنفانتي، ظهروا متأخرين عنهم لكنهم قد أنتجوا أعمالا فريدة الأهمية. ففي مائة عام من العزلة مثلما في ثلاثة نمور حزينة يمكن التعرف، دون أدق شك، على الشبه بالعالم اللغوي لبورخس أو لكاربنتييه، مع الرؤى التخيلية (الفانتازية) لرولفو أو كورتاثار، مع الأسلوب العالمي لفوينتس، أو لفارجاس يوسا. رغم أن ذلك الشبه (الذي هو سطحي في نهاية المطاف)

ليس هو المهم حقيقة فيهم.

كلتا الروايتين ترتكز على رؤية حاسمة الوضوح للطابع المختلق لكل فن قصصي. إنهما قبل كل شيء إنشاءات لفظية رائعة وتعلنان ذلك بطريقة سامية، وضمنية، مثلما هو الحال في مائة عام من العزلة، حيث تبدو الواقعية التقليدية لرواية الأرض وقد أصابتها عدوى الحكاية الجغرافية والأسطورة، وتتقدم في ألمع نغمة ممكنة، وهي مشبعة بالدعاية والخيال. لكنهما كذلك تعلنان ذلك بطريقة تعليمية كفاحية كما في ثلاثة نمور حزينة التي جاءت في أعقاب الحجلة، وربما بابتكار روائي أكثر اتساقا فيها، تضيع في مركزها ذاته نفي «حقيقتها»، تخلق وتحطم، وتنتهي بهدم قصصها الذي شيدته بعناية بالغة.

وإذا كان جارثيا ماركيث يبدو وكأنه قد طوع التعاليم التي استقاها في الآن ذاته من فوكز، ومن فرجينيا وولف في أورلاندو (الذي ترجمه بورخس إلى الإسبانية) في خلق تلك إلى ماكوندو الخيالية التي يعيش ويموت فيها الكولونيل أوريليانو بويندا فإن من المناسب أن نحذر من الآن من الانخداع بالمظاهر. فالروائي الكولومبي الذي أصبح مشهوراً يصنع شيئا أكثر من قصص حكاية لانهائية البهجة-إذ إنه يمسح بأكثر الممارسات خبثاً في غوايتها التفرقة التي تسبب الضيق بين الواقعية والخيال في جسم الرواية ذاته، ليقدم-في الحجلة نفسها وعلى المستوى المجازي نفسه-«الحقيقة» الروائية لما تحياه وما تحلم به كياناته الروائية. وبتجذرها، في آن واحد، في الأسطورة وفي التاريخ، وبتهريبها لمقاطع بارزة من ألف ليلة وليلة أو من أكثر أجزاء الإنجيل قدماً، لا تبلغ مائة عام من العزلة تماسكها النهائي إلا في ذلك الواقع البالغ العمق لغة. مما لا يلفت إليه بالضرورة أغلب قرائه الذين يخدعهم أسلوب لا نظير له في خياله، وسرعته، ودقته.

أما العملية التي يقوم بها كابريرا انفانتي فهي تسترعي الانتباه بشكل صارخ لأن روايته بمجملها لا تكتسب معنى إلا إذا فحصناها باعتبارها بنية لغوية-روائية. وعلى عكس مائة عام من العزلة، التي يرويها راو كلي الوجود وكلي المعرفة، فإن ثلاثة نمور حزينة ترويها شخصياتها ذاتها، أو ربما وجب القول أن متحدثيها يروونها، حيث أن الأمر يتعلق بكولاج أو الصاقات من الأصوات. وكابريرا إنفانتي، التلميذ الواضح لجويس، تلميذ الدرجة نفسها

للويس كارول، وهو متلاعب عظيم آخر باللغة، ولمارك توين الذي اكتشف (قبل كثيرين نغمة الحديث لحوار شخصياته. والبنية اللغوية لـ ثلاثة نمور حزينة تتكون، بدءاً من العنوان Tres Tristes Tigres، من كل المدلولات الممكنة لكلمة، وأحياناً لمقطع من كلمة، ومن إيقاعات الجملة، ومن التلاعبات اللفظية غير المسبوقة. ولكونه تلميذاً لأولئك الأساتذة، وأن يكن قبل كل شيء تلميذا لحاسة السمع لديه، أدخل كابريرا إنفانتي إلى جسم روايته أشياء ليس مصدرها الأدب بل السينما أو الجاز والموسيقى الكوبية، دامجاً إيقاعات الحديث الكوبي في إيقاعات أكثر الموسيقا إبداعاً في هذا الزمن أو مع الفن الذي استعمرتنا جميعاً غوايته البصرية.

وحين أقول إنه لدى جارثيا ماركث أو كابريرا إنفانتي يسود مفهوم الرواية باعتبارها بنية لغوية لا أنسى (بالطبع) أن «المضامين» في مائة عام من العزلة مثلما في ثلاثة نمور حزينة ذات أهمية دائمة. كيف لا نسلم أن عملية العنف المجنونة في كولومبيا تبدو وقد تتبعتها تماماً، في سطحها وفي أعماقها التي تسبب الدوار، يد جارثيا ماركث السحرية؛ وكيف لا نتعرف في هافانا على غروب عهد باتيستا التي تنشط فيها هذه النمور الحزينة على مجتمع قد بلغ نهايته، شمعة على وشك أن تنطفئ، أو انطفأت بالفعل، حين يستحضرها كابريرا انفانتي في كتابه؟ حسناً، هذا بديهي. لكن ما يجعل من مائة عام من العزلة ومن ثلاثة نمور حزينة إبداعين متفردين ليس هو شهادتهما التي يمكن أن يصادفها القارئ في كتب أخرى أقل توفيقاً وشبه-أدبية تماماً. إن ما يجعل هذين العملين متفردين هو تكريسهما نفسيهما لقضية الرواية باعتبارها خلقاً شاملا.

(د) المركبة هي الرحلة

مع جارثيا ماركيث وكابريرا إنفانتي، وكذلك مع فوينتس الذي يتكشف في روايته الأخيرة البالغة التركيب، تغيير الجلد، ندخل في نطاق رابع وأحدث أجيال القصاصيين حتى الآن. ولا نستطيع بعد الحديث عنهم بتفصيل كبير لأنهم جميعاً تقريباً قد نشروا رواية أولى فقط، رغم أنهم يعملون لا أخرى أو أخريات. لكنني سأستفيد من طابع الجدة المتضمن اشتقاقا في كلمة رواية novela[4*]، لأستبق بعض الأسماء التي تبدو لي ذات أهمية لا تقبل الجدل، ففي المكسيك، وكوبا، والبرازيل، والأرجنتين، قبل كل

شيء، يوجد حالياً عدد كبير من الروائيين الشبان يمارسون فن القصص بأقصى مستوى ممكن، ودون احترام أي قانون أو تقاليد منظورة، باستثناء قانون التجريب. وهم جوستافو ساينث SainZ، وفرناندو دل باسو Del Paso، وسلفادور اليثوندو، Elizondo، وخوسيه أجوستين Agustin، وخوسيه إميليو باتشيكو Pacheco، في المكسيك، وفي كوبا، داخل وخارج هذه الجزيرة التي يوحدها أدبها، سيفيرو ساردوي Sarduy، وخسوس دياث DiaZ، ورينالدو أريناس Arenas، وادموندو دسنويس Desnoes، وفي البرازيل يسفون نيليدا بينيون Pinon،دالتون تريفيسان Trevisan، وفي الأرجنتين، نستور سانشث Sanchez، ودانييل مويانو Moyano، وخوان خوسيه هرناندث HernandeZ ومانويل بويج Puig، وليوبولدو جرمان جارثيا German Garcia من المستحيل أن نتحدث عن الجميع، وهذا التعداد نفسه يشبه المشرد بصورة تثير الشك. وإنني لأفضل أن أخاطر بالخطأ وأختار أربعة من تلك الكوكبة. إن أكثرهم وضوحاً، أو على الأقل، من أنتجوا على الأقل رواية واحدة تميزهم وتفرقهم عن المجموع، هم مانويل بويج، ونستور سانثث، وجوستابوساينث، وسيفيرو ساردوي. ويوحد بين الأربعة وعي حاد بأن (النسيج) أكثر حميمة للرواية لا يكمن لا في الموضوع (كما تظاهر كتاب الأرض الرومانتيكيون بأنهم يعتقدون، وربما كانوا يعتقدون فعلا)، ولا في البناء الخارجي، ولا حتى في الأساطير. بل يمكن، بشكل طبيعي جداً بالنسبة لهم، في اللغة. أو إذا تبنينا صيغة عممها مارشال ماكلوهان فإن: «الوسيط هو الرسالة». فالرواية تستخدم الكلمة ليس من أجل أن تقول شيئاً عن العالم خارج الأدب على وجه الخصوص، بل من أجل تحويل الواقع اللغوي للقصص نفسه. وهذا التحويل هو ما «تقوله» الرواية، وليس ما جرت العادة على مناقشته باستفاضة حين يجري الحديث عن رواية ما: الحبكة، والشخصيات، والحكاية، والرسالة، والشجب، والاحتجاج، وكأن الرواية هي إلى حقيقة وليست إبداعاً عقلياً موازيا.

وأسارع لإيضاح أن هذا لا يعني أنه من خلال اللغة لا تشير الرواية بالطبع إلى حقائق خارج الأدب. إنها تفعل، ولهذا فإنها شعبية جداً. لكن رسالتها الحقيقية ليست في هذا المستوى الذي يمكن أن يستدل بها فيه- خطبة رئيس أو دكتاتور، أو شعارات لجنة أو شعارات أقرب لراعي أبرشية-

. إن رسالتها في لغتها. وحيث أن فكرة لغة للرواية تبدو لي ذات أهمية بالغة، فسوف أركز بعض الشيء على هذا الجانب. فحين أتحدث عن لغة ما، فإنني لا أشير بصورة شاملة إلى استخدام أشكال معينة للغة. فاللغة (الخاصة) في الأدب ليست مرادفاً لنسق عام للغة (العامة)، بل (بالأحرى) مرادف لحديث كاتب معين أو نوع أدبي معين، ولغة الرواية الأمريكية اللاتينية مكونة، قبل كل شيء، من رؤية بالغة العمق للواقع المحيط بها، وهي رؤية تدين بإسهامات أساسية لعمل كتاب المقالات والشعراء، مما يظهر مرة أخرى اصطناعية التمييز البلاغي بين الأنواع الأدبية. لهذا، كيف لا نتعرف على الآثار الملتهبة لمارتينث استردادا في كل ذلك الجيل من قتلة الآباء الذي ظهر في الأرجنتين حوالي أعوام الخمسينات؟ وكيف لا نلحظ أسلوب وحتى ألفاظ أوكتافيوباث في مقاطع محورية عديدة في روايات كارلوس فوينتس؟ في تلك الاستفادة من عمل كتاب المقالات والشعراء من أجل خلق لغة روائية أظهرت الرواية الأمريكية اللاتينية نضجها. لكنني أود هنا الإشارة إلى خطوة أبعد في هذه العملية: فالرواية، بوضعها موضع التساؤل بنيتها ونسيجها، قد وضعت موضع التساؤل لغتها أيضاً وحولت موضوع اللغة الروائية إلى موضوع للرواية ذاتها. هذا الذي رأيناه عند كورتاثار وليثاما ليما، عند كابريرا إنفانتي وجاريثاماركث، يظهر بصورة أوضح) عند الروائيين الجدد.

من هنا فإن أهم ما في كتاب مثل خيانة ريتا هايوارث، لمانويل بويج، ليس هو قصة ذلك الطفل الذي يعيش في مدينة ريفية أرجنتينية ويذهب كل مساء إلى السينما مع أمه، كذلك ليست ذات أهمية مفرطة تلك البنية الروائية التي تستفيد من المونولوج الداخلي لجويس، أو من الحوارات بدون ذات واضحة والتي عممتها ناتالي شاروت. لا. إن ما يهم حقا في كتاب بويج المدهش هو هذا المتصل للغة المتكلمة التي هي في ذات الآن مَركبة القصص والقصص ذاته. إن استلاب السينما للشخصيات، والذي يشير إليه العنوان ويتبدى في أتفه تفاصيل سلوكها-فالشخصيات لا تتحدث إلا عن الأفلام التي شاهدتها، وتضع نفسها بصورة خيالية في مشاهد سينمائية تنتزعها من الأفلام القديمة، وقيمها ونفس حديثها مستمدة من السينما، إنهم السجناء الجدد للكهف الأفلاطوني الذي يخلقه اليوم المخرج السينمائي

في العالم بأسره-؛ هذا الاستلاب المحوري لا يقصه بويج بدعابة كاسحة وإحساس بالمفارقة شديد الرهافة فقط، بل يعاد خلقه في التجربة الشخصية للقارئ عن طريق اللغة المستلبة التي تستخدمها الشخصيات، وهي لغة تكاد تكون نسخة طبق الأصل من حلقات الراديو، والتلفاز الآن، أو من الروايات المصورة. فاللغة المستلبة توضح استلاب الشخصيات: اللغة المستلبة هي الاستلاب ذاته. الوسيط هو الرسالة، وكذلك المساج، «التدليك» كما يشير ماكلوهان نفسه بولعه المعروف بالتلاعب بالألفاظ. وفي نحن الإثنان وفي سيبيريابلوز، يكرر نستورسانشث، ولو من بعد أكثر حصراً وعلى الطريقة الفرنسية، محاولة كابريرا إنفانتي لخلق بنية صوتية في المقام الأول. وهو بدوره متأثر بالموسيقى الشعبية (التانجو في هذه الحالة) وبسينما الطليعة. إن وسيطة بسبب نسيجه الروائي، أكثر تعقيداً واختلاطاً من وسيط كابريرا إنفانتي، الذي يحكم فيه وضوح بريطاني حاسم كل أشكال الغيبوبة حكما نهائياً والذي يكون فيه إخفاء شريحة هامة من «الواقع» (عاطفة اثنتين من شخصيات ثلاثة نمور حزينة تجاه المرأة نفسها) علامة على الحياء الروائي قبل كل شيء. لكن لدى سانشث أحياناً ما يصب التوتر والطموح في المبالغة، وحين يكون موفقاً، يتمكن من خلق جوهر روائي واحد تختلط فيه أشياء حاضرة بأشياء ماضية، تختلط فيه كل واحدة من الشخصيات، من أجل تأكيد أن الواقع المحوري الوحيد في هذا العالم المختلق، الوحيد الذي يقبله ويحمله القصاص على عاتقه بكل مخاطرة، هو وشخصياته، هو واقع اللغة: الزجاج الذي لا تنفذ شيئاً أحياناً وأحياناً أخرى يصبح غير مرئي لفرط شفافيته. في رواياته لا نجد فقط تأثير مؤلف الحجلة (الذي يكن له سانشث إجلالا يبلغ حد التقليد) بل إن هناك أيضاً العالم البصري والإيقاعي، المتجانس والمجزأ في الوقت نفسه، لآلان رينيه وآلان روب-جرييبه في العام الماضي في مارينباد.

ويصل جوستافو ساينث إلى الشيء ذاته عن طريق جهاز قليل الشأن في عالم اليوم مثل طواحين الهواء في عالم سرفانتس: الميكروفون. فروايته الفخ Gazapo، تتظاهر بأنها قد سُجلت على الهواء بذلك الجهاز. لم يعد الأمر يتعلق بتأليف رواية على الآلة الكاتبة، باستخدام ما قاله فلان (رغم نسبته إلى علان للتعمية) كمفاتيح خفية، أو باستخدام عملية تجميل جراحية

تخصص فيها بروست لنقل رأس (أ) على كتفي (ب). لا، لا شيء من ذلك. فساينث ابن لهذا العصر التكنولوجي، ويفضل التظاهر بأنه يستخدم جهاز التسجيل حتى يظل كل شيء في عالم الكلمة المنطوقة.

وتبدو شخصياته وكأنها تسجل ما يجري لها (والحياة، كما نعرف، هي حدث تلقائي happening متصل وممل). لكن هذا التسجيل الأساسي يستخدم لإثارة تسجيلات جديدة، أو لمعارضتها في الوقت نفسه، أو أنه مستخدم في إطار قصصي تكتبه إحدى الشخصيات التي ربما كانت الأنا الأعلى للمؤلف. وتسجيل الواقع الروائي داخل الكتاب نفسه، وكذلك تسجيل الكتاب يشتركان في شرط متماثل لفظي وصوتي. كل شيء كلمات في نهاية الأمر. وكما في الكيخوتة الثاني، الذي تناقش فيه الشخصيات الكيخوته الأول وحتى المغامرات المشكوك في صحتها التي اخترعها لهم أبيّا نيدا، فإن شخصيات ساينث تراجع وتعيد مراجعة روايتها المسجلة ذاتها. إن الشخصيات حبيسة نسيج عنكبوت أصواتها. وإذا كانت كل تلك المستويات المشكوك في صحتها بدرجة أو بأخرى «للواقع» الروائي لهذه الرواية صالحة، فالسبب هو أن «الواقع» الوحيد الذي «تعيشه» حقاً هذه «الشخصيات» هو واقع الكتاب. بمعنى، واقع الكلمة. وكل ما عدا ذلك قابل للتساؤل ويضعه ساينث موضع التساؤل.

وقد تركت حتى النهاية عمداً الروائي الذي يتقدم أكثر من الآخرين في هذا النوع من الاستكشافات. وأشير إلى سيبيرو ساردوي الذي أصبح لديه كتابان مطبوعان: إيماءات، الذي يزجى التكريم لنوع من الرواية الجديدة الفرنسية-الكتابات الاستوائية لمدام ساروت-، لكنه ينم عن عين وعن سمع خاصين؛ ومن أين هم المغنون، الذي يبدو لي من الأعمال الحاسمة في هذه المحاولة الجماعية لخلق لغة خاصة للرواية الأمريكية اللاتينية. (وهناك رواية ثالثة، هي كوبرا يجري تأليفها، ومما استبقته الحوارات، يمكن القول إنها تؤكد ما نقوله هنا عن مؤلفها.

وتقدم من أين هم المغنون ثلاثة مشاهد جوهرية من كوبا ما قبل الثورة. وأحد المشاهد يجري في عالم هافانا الصيني، عالم محدود من الجنس الثالث ومن عديمي القيمة، لكنه في نفس الوقت عالم رموز جنسية بالغة العمق ومقلقة؛ ويقدم المشهد الثاني كوبا الزنجية والخلاسية، السطح الملون

لخط الاستواء، في حكاية ساخرة وتهكمية هي في الآن ذاته غنائية (وبهذه الصفة أذاعها بنجاح الراديو الفرنسي)؛ والجزء الثالث يتركز أساساً في كوبا الإسبانية والكاثوليكية في كوبا المحورية. لكن ما يحكيه الكتاب شيء ثانوي بالنسبة لساردوي؛ والمهم هو كيف يحكيه؟.. لأنه بتوحيده الأجزاء الثلاثة، المتنافرة في مداها واهتمامها، ثمة وسيط يتحول إلى غاية مركبة هي الرحلة في ذاتها. هنا نجد أن اللغة الهافانية للمؤلف (وليس للشخصيات، كما نجد لدى كابريرا إنفانتي) هي البطل الحقيقي. ولغته بازوكية بالمعنى العميق لليثاما ليما وليس بمعنى كاربنيتيه، لغة تدور نقدياً، وتهكمياً، حول ذاتها، كما يحدث كذلك لدى الكتاب الفرنسيين لجماعة (كماهم Tel quell)التي يرتبط بها ساردوي بعلاقة خصبة. إنها لغة تتطور على طول الرواية، لغة تحيا، وتعاني، وتفسد وتموت لتنبعث من أشلائها ذاتها مثل صورة المسيح تلك التي يحملونها في الجزء الثالث في موكب إلى هافانا.

بهذه الرواية لساردوي، وكذلك بـ خيانة ريتا هايوارث، بأعمال نستور سامنشث والفخ، لساينث، فإن موضوع الرواية الأمريكية اللاتينية الذي وضعه بورخس واستورياس موضع التساؤل والذي طوره بصورة مدهشة وبدءاً من مجالات مغناطيسية متمايزة ليثاما ليما وكورتاثار، والذي أثراه، وحوله، وجعله خياليا جارثيا ماركيث، وفوينتس وكابريرا إنفانتي، يبلغ الآن حد الدوار الحقيقي للابتكار النثري والشعري في آن واحد. إنه الموضوع الدفين لأحدث نوع من الرواية الأمريكية اللاتينية: موضوع اللغة بوصفه موضعاً (مكاناً وزمانا) تحدث فيه الرواية «حقا». اللغة بوصفها «الواقع» الوحيد والنهائي للرواية. الوسيط الذي هو الرسالة. وغني عن القول، في اعتقادي، إنها كذلك موضوع الشعر المحسوس البرازيلي، وموضوع التجارب الدينامية والبصرية لاوكتافيو باث، وللمسرح التجريبي، ولكل الأدب الأمريكي اللاتيني في بحثه المزدوج عن أرض مجهولة terra incognita وعن تقاليد (جديدة).

8 الباروك والباروك الجديد

سيفيرو ساردوي [*]
Severo Sarduy

١ - الباروك

من المشروع أن ننقل إلى المجال الأدبي المفهوم الفني للباروك. فهاتان المقولتان تقدمان تناظرًا ملحوظاً من وجهات نظر متنوعة: فكلتاهما لا تقبل التعريف مثل الأخرى.

A.Moret, el lirismo barroco en Alemania, Lille , 1936

أ. موريه: الغنائية الباروكية في ألمانيا

كان مقدراً للباروك، منذ مولده، الغموض والتعدد السيميانطيقي [*1]. فقد كان يعني اللؤلؤة الكبيرة غير المنتظمة-بالإسبانية Berrueco أو Barrueco، و بالبرتغالية Barroco-، والصخر، وما هو ملتو، والكثافة المتراكمة للحجر-ومعناه Barrueco أو Berrueco، وربما كان يعني النمو والحوصلة، وما ينتشر، حراً وحجرياً في الوقت نفسه، والورمي، وما يمتلئ بالنتوءات، وربما كان اسماً لأحد الطلبة من مدرسة كاراكشي Carracci، مفرطاً في

الحساسية لدرجة التكلف-هو لو باروتشه أو باروتشي Le Baroche o Barocci(1528- 1612)-وربما كان في بعض الفيلولوجيا الخيالية، مصطلحاً قديماً لتقوية الذاكرة من الإسكولائية، أو قياساً منطقياً-باروكو Baroco، وأخيراً، وبالنسبة لكتالوج «معاني القواميس» التي هي تراكمات الحماقات المبوبة، فإن الباروك يعادل «الغرابة المذهلة» التي تصدم-عند ليتريه Littre، أو «غير المألوف، والبذخ والذوق الفاسد»-عند مارتينث أمادور Martinez Amador.

تتنوع المفاهيم لهذه الكلمة بين عقدة جيولوجية، وتكوين متحرك وحلي من الطين Barro، وقاعدة للاشتقاق أو لؤلؤة، هذا التراكم، وهذا الانتشار بلا ضابط للدلالات، وهذا السلوك العشوائي للتفكير استلزمت عقد مجلس ترينتو el Concilio de Treno[2*] لمقاومة الحجج الإصلاحية ولقى هذا الاحتياج استجابة الأيقونة التربوية التي طرحها الجزويت. وظهر هذا الفن الذي يصدم العين صدماً بكل معنى الكلمة tape-a-loeil والذي يضع في خدمة التعليم والإيمان كل الوسائل الممكنة، وينكر التمييز، والظل الخلاسي لتدرج الألوان Sfumato من أجل تبني الدقة المسرحية، وتبني الشيء المباغت الذي يتحدد من خلال الغبش، ويبعد السمو الرمزي المتجسد في القديسين وبفضائلهم، من أجل تبني بلاغة ما هو محدد وما هو بدهي هذه البلاغة التي تظهر فيها أقدام المتسولين والأسماك، وصور الفلاحات العذراوات والأيدي الخشنة.

ولن نتتبع تغيرات كل واحد من العناصر التي نتجت عن هذا الانفجار الذي يثير تحولا حقيقياً في التفكير، وانقطاعاً معرفياً [1] مظاهرة آنية وواضحة: فالكنيسة تجعل محورها متعدداً أو مفتتاً، وتتنكر للمسار المحدد سلفاً، فاتحة قلب بنائها، الذي تنتثر منه الأشعة، لمسارات محتملة متعددة، مقدمة بذلك تيها من الأشكال، ويتفكك مركز المدينة، وتفقد بنيتها المتعامدة، ومحاور إدراكها الطبيعية-ومن الخنادق، والأنهار، والأسوار، ويتنكر الأدب لمستواه الإشاري، ولصياغته الخطية، ويختفي المركز الوحيد لمسار الكواكب، الذي كان يفترض حتى ذلك الحين أنه دائري، ليصبح مزدوجاً حين يطرح كبلرKepler القطع الناقص شكلا لتلك الحركة، ويطرح هارفي Harvey حركة الدورة الدموية، وأخيراً لن يعود الرب نفسه بداهة محورية، فريدة، خارجية،

بل لانهاية لضروب يقين «الأنا أفكر» الشخصي، وتناثراً، متفتتاً يعلن عن عالم العناصر الأولية الذي يأخذ شكل المجرات.

وبدلا من توسيع مفهوم الباروك، ذلك المجاز المرسل الذي لا يمكن كبحه، يهمنا، على العكس، أن نضيقه، ونقلصه إلى نمزق عملي دقيق لا يسمح بفواصل، ولا يسمح بسوء الاستخدام أو السهولة في استخدام المصطلحات التي عاق منها هذا المفهوم مؤخراً وخصوصاً بين ظهرانينا، بل يحدد بقدر المستطاع، ملاءمة تطبيقه على الفن الأمريكي اللاتيني الراهن.

2- اصطناع.

إذا حاولنا تحديد مفهوم الباروك، في أفضل قواعد النحو باللغة الإسبانية-وهي من عمل إيوجينيو دورس Eugenio d Ors وجدنا أن هناك مقولة تتضمن، بشكل صريح أو غير صريح، كل التعريفات، وتقوم عليها كل الأطروحات، هي مقولة الباروك باعتباره عودة إلى ما هو بدائي، بقدر ما يكون ذلك البدائي طبيعة. بالنسبة لدورس، [2] فإن تشوريجيرا Churriguera«يعيد إلى الذاكرة الفوضى البدائية»، «أصوات القمريات [*3]، وأصوات الأبواق، ترن في حديقة نباتات.... وما من مشهد صوتي يحمل مشاعر أكثر باروكية بصورة نوعية.... إن الحنين إلى الفردوس المفقود يثير الباروك خفية»... إن الباروك «يبحث عن الأصالة، عن البدائية، عن العرى.....» بالنسبة لدورس، كما يشير بيير شاربنترا Pierre Char pentrat [3]، فإن «الباروك هو، قبل كل شيء، وكما هو معروف، حرية وثقة في طبيعة يفضل أن تكون مختلطة». «إنه الباروك بوصفه انغماسا في وحدة الوجود: إن بان،أضع، إله الطبيعة، يسود كل عمل باروكي أصيل !».

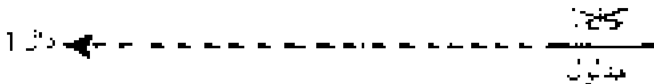
وعلى العكس يبدو لنا المهرجان الباروكي بتكرار حلية الحلزونية، وبزخارفه الأرابيسك، وبأقنعته، وبقبعاته الملفوفة بالسكر وبالحرير المتلألئ، يبدو لنا تمجيداً للصنعة، تهكما وسخرية من الطبيعة، أفضل تعبير عن تلك العملية التي تعرف عليها. ج. روسيه [4]، J.Rousset في أدب «عصر» كامل: ألا وهي الاصطناعية. وتسمية الصقور «أعاصير سريعة من النرويج»، وجزر أحد الأنهار «أقواس يانعة/ على إيقاع تياره»، ومضيق ماجلان «ذو الفضة الهاربة/ المفصلة، الضيقة، التي تحتضن/ محيطاً وآخر»، هي تدليل

على الاصطناعية، وهذه العملية من وضع الأقنعة، ومن الالتفاف المتواتر، ومن السخرية يبلغ من جذريتها أنه من أجل «تفكيكها» كان من الضروري اللجوء إلى عملية مماثلة للعملية التي يسميها تشومسكي [5] ميتا-ميتا-لغة Metameta lenguaje. والمجاز عند جونجورا هو، في حد ذاته، ميتا-لغوي، بمعنى أنه يرفع إلى الأس التربيعي مستوى معقداً فعلا من اللغة، هو مستوى الاستعارات الشعرية، التي يفترض أنها بدورها تعقيد لمستوى دلالي أولي، «عادي» للغة. وفك الرموز الذي يقوم به داماسو ألونسو[6] Damaso Alonso ينطوي بدوره-كالعرائس الروسية[*4]-، عند التعليق عليه، على عملية الاصطناعية الجونجورية. وهذا التعليق القابل للمضاعفة دائما-هذا النص نفسه يعلق الآن على نص ألونسو، وربما يعلق نص آخر (أتمنى) على هذا-هو أفضل مثال على هذا الانطواء المطرد لكتابة ما من قبل كتابة أخرى تشكل-كما سنرى-الباروك نفسه.

إن الاصطناعية المفرطة في الممارسة في بعض النصوص، وبالدرجة الأولى في بعض النصوص الحديثة للأدب الأمريكي اللاتيني، تكفي إذن للتدليل على وجود الباروك فيها. وسوف نميز، من هذه الاصطناعية، بين ثلاث آليات.

(أ)الاستبدال La sustitucion

حين يسمى خوسيه ليثاما ليما في الفردوس عضو ذكورة باسم el aguijon del leptosomatico macrogenitoma تتبدى الصنعة الباروكية عن طريق استبدال بإمكاننا وصفه على مستوى العلامة: فالدال الذي يناظر المدلول «ذكورة» تم تجنبه واستبدل به آخر، بعيدا عنه تماماً من الناحية السيمانطيقية ولا يعمل سوى في السياق الشبقي للحكاية، أي أنه يناظر الأول في عملية الدلالة. ويمكننا كتابة هذه العملية بالشكل التالي:



ويمكن تبين عملية مماثلة في الأعمال الباروكية، بالمعنى الأضيق للكلمة كذلك، للرسام رينيه بورتو كاريرو Rene Porto carrero. فإذا لاحظنا لوحاته من مجموعة نباتات Flora، مثلا، وكذلك رسومه الأخيرة، مثل ذلك الرسم

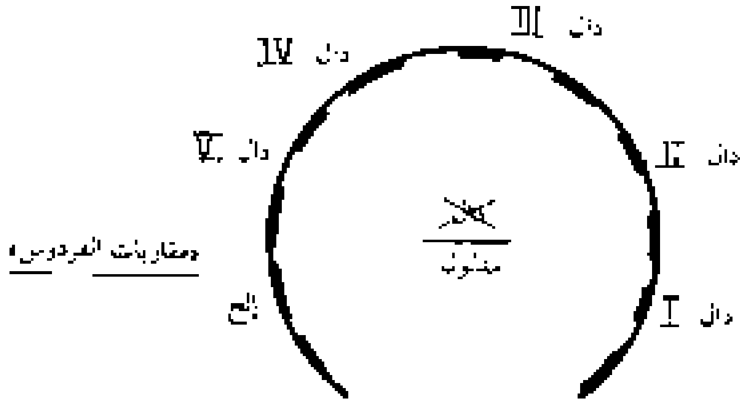
الذي يزين ذات غلاف الفردوس (في طبعةEra)، لرأينا أن عملية الاصطناعية بالاستبدال تعمل بالطريقة نفسها. فالدال البصري الذي يناظر المدلول «قبعة» قد حل محله قرن الوفرة[*5] المتعدد الألوان، وحلت محله دعامة نبات مصنوعة فوق زورق. وفي التكوين التخطيطي للرسم فقط يمكنها أن تحتل موضع الدال لـ «قبعة» ونجد مثالا آخر في معمار ريكاردو بورو Ricardo Porro-و «منهج» demarche هؤلاء المبدعين الكوبيين الثلاثة متماثل في الشكل. هنا تستبدل أحيانا بالعناصر الوظيفية للبنية المعمارية عناصر غيرها يمكنها بإدخالها في ذلك السياق فقط أن تؤدي عمل الدالات، وعمل المرتكزات الميكانيكية، للعناصر الأولى: حيث يتحول الميزاب ليس إلى شكل حيوان قبيح (جارجول gargola) وهو الدال الرمزي له منذ الطراز القوطي ومن ثم فهو الدال المعتاد-بل إلى مزمار، أو إلى عظم الفخد، أو إلى قضيب. والنافورة تكتسب شكل ثمرة البابايا[*6] الكوبية. وهذا الاستبدال الأخير مثير للاهتمام بوجه خاص، حيث أنه لا يقتصر على استبدال بسيط، بل إنه بإبعاد الدال «عادي» من العملية ووضع آخر غريب عنه تماماً في مكانه، فإن ما يفعله هو إضفاء الطابع الشبقي على مجمل العمل-الرواية، أو اللوحة، أو المبنى-وفي حالة بورو يجري ذلك من خلال استخدام حيلة لغوية-فكلمة «بابايا Papaya في اللغة الدارجة الكوبية تعني كذلك العضو الجنسي للمرأة.

وبالنسبة للآليات التقليدية للباروك فإن هذه الأعمال الحديثة لأمريكا اللاتينية قد حافظت على، ووسعت أحياناً، المسافة بين طرفي العلامة التي تشكل الجزء الجوهري في لغته، على نقيض التلازم الحميم لهذين الطرفين، الذي يعد دعامة الفن الكلاسيكي. ثمة في الباروك شق، أو فتحة بين المسمى والمسمى ونشوء مسمى آخر، أي مجاز [7]. ثمة مسافة مبالغ فيها، فكل الباروك ليس أكثر من مبالغة، سنرى أن «مخلفاتها» ليست شبقية بالصدفة.

(ب) الانتشار (التشعب)[*7]

آلية أخرى لاصطناعية الباروك هي تلك التي تتكون من طمس دال أحد المدلولات المعطاة لكن ليس لإحلال آخر محله، مهما كان بعده عن الأول، بل لإحلال سلسلة من الدالات تتطور بطريقة المجاز المرسل وتنتهي بأن تطوق الدال الغائب، متتبعة مداراً حوله، مداراً يمكننا من قراءته-التي سنسميها

قراءة شعاعية-استنتاج الدال. وقد أصبح أداء الآلية الباروكية أكثر صراحة نتيجة غرسها في أمريكا وضم مواد لغوية أخرى إليها-وأنا أشير إلى كل اللغات اللفظية أو غيرها-، وعن طريق إتاحة العناصر المتعددة الألوان عادة والتي يقدمها لها الاحتكاك الثقافي، مع شرائح ثقافية أخرى. وحضورها دائم بالدرجة الأولى على شكل التعداد العبثي، ومراكمة مختلف العقد الدلالية، والتقابل بين وحدات متنافرة، والقائمة غير المتكافئة والإلصاق الكولاج (Collage). ويمكن على مستوى العلامة أن نوضح الانتشار بالطريقة التالية:



هكذا نجد، في الفصل الثالث من رواية قرن التنويري El siglo de las luces، أن أليخو كاربنتييه، من أجل تضمين المدلول «فوضى»، يجري حول الدال (الغائب) تعداداً لأدوات فلكية تستخدم بصورة معقدة، ونستنتج من قراءتها الفوضى الضاربة أطنابها: «الساعة الشمسية الموضوعة في الفناء، تحولت إلى ساعة قمرية، تشير إلى ساعات مقلوبة. وكان الميزان الهيدروستاتيكي يفيد في التحقق من وزن القطط، وكان التلسكوب الصغير البارز من الزجاج المكسور لإحدى النوافذ يتيح رؤية أشياء، في المنازل القريبة، تثير الضحك المختلط لكارلوس، الفلكي الوحيد في أعلى الصوان».

ونجد المماثل الشكلي البصري ألذه الآلية في «مراكمات» النحات الفنزويلي ماريو أبريو (8) Mario Abreu. ففي عمله أشياء سحرية، نجد تقابلا لمواد مختلفة-حذوة حصان، وملعقة، وأربع عصى، وأربعة أجراس،

ودبوس صدر، وسلسلة مفاتيح-كلها، مثلما عند كاربنتييه، مستخدمة بطريقة معقدة، أي، مفرغة من وظائفه، بحيث يصل النحات إلى أن يعني لنا أن يصور رمزياً عن طريق التراكم، مدلول «الكأس المقدسة» دون أن يكون الدال المعتاد، المحدد، لي «الكأس المقدسة» موجوداً في أي لحظة-في أي شكل، مهما بلغ من مجازيته.

وفي أحيان أخرى لا يقودنا تجميع أشياء متنافرة «مفرغة» إلى أي مدلول محدد، ولا بطريقة راقية المجازية. فالقراءة الشعاعية خادعة بالمعنى الذي يعنيه بارت من الكلمة، والتعداد يقدم نفسه على أنه سلسلة مفتوحة، فكان عنصراً معنياً، يكمل المعنى المتضمن، يختتم العملية الدلالية، ولابد من أن يسارع بإغلاقها مكملا بذلك المدار المرسوم حول الدال الغائب. هكذا يقدم لنا في Mampulorio، وهو مراكمة أخرى لماريو أبريو، ست ملاعق وكوب، وربما صحن.... لكن هذه النواة الأولى للمعنى تظل مضطربة، أي تخدع في قراءتها على أنها إعداد وجبة طعام، مثلا، إذ يظهر علاوة على هذه الأشياء المتماسكة سيمانطيقياً عين مركبة فوق سطح سيمتري على شكل جلد حيوان. ولا تقودنا القراءة إلا إلى تناقض الدالات التي تنكر بعضها، وتلغي بعضها بدل أن تتكامل. هكذا فإن «مأدبة» «عين حارسة»/ «بدائية»/ «طقسية»/ إلى آخره، لا تعمل بوصفها وحدات متكاملة لمعنى واحد، مهما بلغ من اتساعه، بل كأدوات لنبذه، مع كل محاولة للتشكل، وللاكتمال، تنجح في جعله بلا قيمة، وفي إلغاء المعنى الآخذ في التفتح، والمشروع غير المكتمل دوماً، وغير المتحقق، للدلالة، والتعدادات، المزاوجات المتنافرة المباغتة والمدهشة لي إقامة على الأرض-Re sidencia en la tierra لبابلو نيرودا Pablo Neruda، تثير هذه القراءة نفسها وكذلك تفعل المجرات السيمانطيقية-التفتت، تشتت المعنى-للنشيد الشامل :Canto General

جواياكيل، مقطع حربة، حافة
نجمة إستوائية،
مزلاج مفتوح
للظلمات الرطبة
التي تتموج
كضفيرة امرأة مبتلة:

باب حديدي أفسده
العرق المر
الذي يبلل العناقيد،
الذي يقطر العاج في الغصون
وينزلق إلى فم البشر
ويعض كحامض بحري.[9]

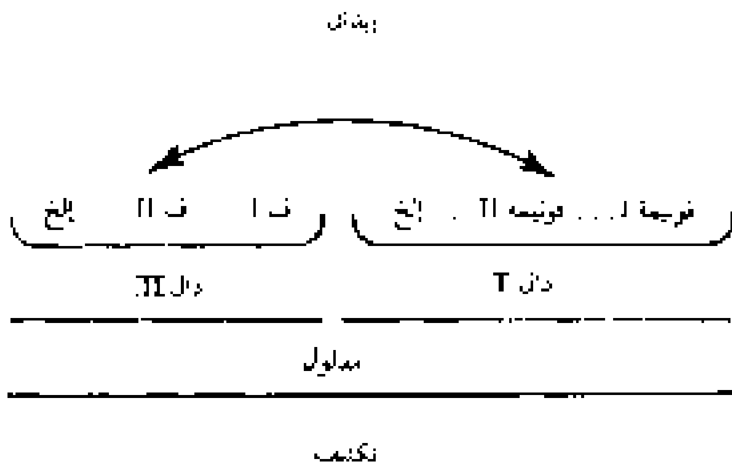
وفي البذخ الباروكي لرواية السرتون الكبير: دروب لجوان جيماريش روزا، يمكن أن نتبين الطريقتين المذكورتين آنفا بوصفهما ركائز خطابية، لكنهما مصاغتان في عملية بلاغية واحدة: فقد استبعدت من النص كل تسمية مباشرة للمدلول «إبليس»-استبدال-، أما السلسلة من الأسماء التي تعينه على طول الرواية-انتشار-فتتيح وتثير قراءة شعاعية لخصاله، ويظل تنوع الخصال الذي يشير إليه في إثراء إدراكنا له بقدر ما نخمنه. هو إطلاق اسم آخر عليه يصبح زيادة في كسوته الشيطانية، وتوسيعاً لسجل سلطته.

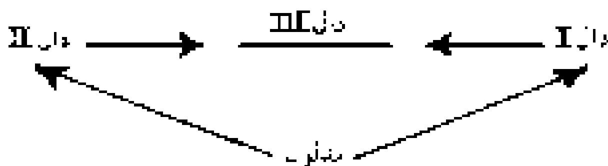
وأخيراً، ففي الانتشار، الذي هو عملية الكناية دون منازع، أفضل تعريف لكل مجاز. إنه التحقق على مستوى الممارسة praxis-وعلى مستوى فك الرموز الذي تمثله كل قراءة-للمشروع وللمهمة التي يظهرها لنا اشتقاق هذه الكلمة: إزاحة، نقل، مجاز. والانتشار، هذا المسار المتوقع، هذا المدار من التشابهات المختصرة، يستلزم، من أجل جعل ما يطمسه قابلا للتخمين، ومن أجل لما الدال المستبعد المطرود، ورسم الغياب الذي يشير إليه، يستلزم هذا النقل، وهذا الدوران حول ما هو غائب وما يمثله غيابه: إنها قراءة شعاعية تتضمن، دون نظير، حضوراً، هو الذي يحدد حين يحذف علامة الدال الغائب، الذي تشير إليه القراءة دون أن تسميه. في كل واحدة من انعطافاتها إنه دون أن تسميه، إنه الطريد الذي يحفظ آثار المنفى.

(جـ)التكثيف.

تشبه إحدى ممارسات الباروك العملية الحلمية للتكثيف: إحلال، مرآة، اندماج، تبادل بين العناصر-الصوتية، والتشكيلية، إلخ-لاثنين من حدود سلسلة دلالية، ينشأ من تصادمهما وتكثيفهما حد ثالث يلخص سيمانطيقياً الحدين الأولين. والتكثيف هو الشخصية المحورية لأدب جويس، ولكل عمل لعبي،

وشعار النبالة للويس كارول، التكثيف ومعناه البدائي، الإبدال الصوتي، الذي يمكننا أن نشير إليه، على مستوى العلامة، بالطريقة التالية:





وقد وجد التكثيف والإبدال الصوتي أفضل ممثل لهما، بين ظهرانينا، في أعمال جييرمو كابريرا إنفانتي-ثلاثة نمور حزينة Tres trisles tigres، و أجساد مقدسة Cuerpos divinos-التي تشكل فيها هذه الأشكال، هذه التشوهات للأشكال، الحبكة، والدعامات التي تكون بنية الانتشار الواهن للكلمات. كتب رولان بارت: «لا يمكن للمعنى أن ينشأ إذا كانت الحرية كاملة أو معدومة، فنظام المعنى هو نظام الحرية المشروطة»، [10] وفي أعمال كابريرا إنفانتي نجد أن وظيفة هاتين العمليتين هي هذه بالضبط: أن تضع حدوداً، أن تقوم بعمل دعامة وهيكل للإنتاج الطافح من الكلمات-للإقحام، للامتداد إلى ما لانهاية، من عبارة ثانوية إلى أخرى-بمعنى أن تجعل المعنى ينشأ هناك حيث كل شيء يدفع إلى اللعب الخالص، إلى العشوائية الصوتية،

أي إلى اللا-معنى. فالإبدالات من قبيل se me valla un gayo-والتكثيفات من قبيل amosclavo أو maquinoscrito [*8]، ونكتفي بذكر أبسطها، تشترط في كل صفحة حرية الكاتب الكاملة في أيامنا-فقد اختفت البلاغة-وتدين أعمال كابريرا إنفانتي بمعناها لهذه «الرقابة».

هذا اللعب بالتكثيف، الذي كان يتمثل كلاسيكياً في الفنون البصرية بالتنويعات المختلفة لعدم التشكل anamorfosis، يجد اليوم إمكانات جديدة بإدخال الحركة في الفن (الرسم السينمائي والسينما في ذاتها). فعن طريق عمل حززات رأسية في الخشب، وباستخدام ثلاثة ألوان مختلفة لتغطي كل واحد من هذه الحززات، يتوصل كارلوس كروث-دييث Carlos Cruz-Diez لتكوين ثلاث لوحات مختلفة حسب المكان الذي يجد فيه المشاهد نفسه على اليمين، أو على اليسار، أو أمام اللوحة. وحركة المشاهد وهي العملية التي تناظر القراءة في هذه الحالة تكثف كل الوحدات التشكيلية في عنصر رابع-هو اللوحة النهائية-لوني و «مفتوح» هندسياً.

كذلك يمكننا التوصل إلى اللوحة النهائية» لخوليولي بارك Julio le Parc من خلال التكثيف. فالشرائط المعدنية المرنة التي تعكس الضوء وتشكل الدعامة المرئية للوحة تسقط بحركتها عدة رسوم لامعة على الخلفية. ولا يشكل العمل أي واحد من هذه الرسوم اللحظية، التي لا يقسمها بوصفها وحدة سوى الإدراك، بل تشكله كل هذه الانعكاسات. وعلاقتها مع الشريط المعدني المركزي، وهو كذلك عنصر يقوم بحركة معقدة تقاوم أي تلخيص إلى أشكال أولية. وكل انعكاس هو بمثابة تخطيط سريع الزوال، هو «الحظ» لا يمكن الإمساك بها للعمل أو لمعادلته، إنه عمل جوهره نفسه هو التغير والزمن، التعديل الميكانيكي لتكوين س ذي متغيرات متعددة مركبة وتراكبها دون أن تتيح اكتشاف المكونات في أي لحظة.

لكن المجال المثالي للتكثيف، بالطبع، هو التراكب السينمائي تراكب صورتين أو أكثر تتكثف جميعها في صورة واحدة-أي تكثيف متزامن (سينكروني)-كما يمارسه باستمرار ليوبولدو توري-نيلسون Leopoldo Torre-Nilsson، وكذلك تراكب مشاهد مختلفة، تندمج في وحدة مقال واحدة في ذاكرة المشاهد-أي تكثيف متعاقب (دياكروني)-، وهي طريقة مألوفة عند جلوبير روشا Glauber Rocha.

لكن يجب أن نحدد أننا لا نتحدث هنا عن صنعة بسيطة للكتابة السينمائية، كما نجدها بدرجة أو بأخرى لدى كل المؤلفين، بل عن نمط معين أسلوبي قصدي لاستخدام هذه الطريقة، فعند توري نيلسون تتمتع الأشكال التي تتراكب-مثلما لدى آيزنشتين-بقيمة، ليست قيمة مجرد التسلسل، بل قيمة المجاز، فبالإصرار على تشبيهاته يخلق المؤلف توتراً بين دالين ينشأ من تكثيفهما دال جديد. وبالمثل، ليس الأمر عند روشا مجرد تنويعه لمشاهد متشابهة بنيوياً-كما يحدث في سينما روب-جرييه Robbe-Grillet-، بل إنه خلق توتر بين مشاهد شديدة الاختلاف والبعد بعضها عن بعض ويجبرنا مؤشر ما على «ربطها» بحيث أنها تفقد استقلالها ولا توجد إلا بقدر ما تحقق الاندماج.

وهكذا فإذا كان الدال في الاستبدال يجري الالتفاف حوله وإحلال آخر محله. وفي الانتشار تجري إحالة سلسلة من الدالات إلى الدال الأول الغائب، فإننا في التكثيف نشهد الإخراج «الميزانين» والتوحيد بين دالين يأخذان في الاتحاد على المساحة الخارجية للشاشة، أو للوحة، أو من داخل الذاكرة.

3- المعارضة (الباروديا)

عند تعليقه على المعارضة التي قام بها جونجررا لموال Gongora عند لوبي دي فيجا Lope de Vega يستنتج روبير جام Robert Jammes [(11)]أنه: «بقدر ما يكون هذا الموال لجونجورا نسخاً واتباعاً (demarquage) لموال سابق يكون من الضروري قراءته استشفافياً [(*9)] en filigrana لكي يمكن الاستمتاع به تماماً، ويمكن القول إنه ينتمي إلى نوع أدبي أدق لأنه لا يوجد إلا بالإحالة إلى هذا العمل». وإذا كان هذا التأكيد قد بدا لنا قابلا للنقاش بالنسبة للباروك الإسباني، فإنه بالنسبة للباروك الأمريكي اللاتيني، الباروك «التصويري»، كما يسميه ليثاما ليما، باروك التوفيق، والتنويع والمزاوجة brazaje، يغرينا بأن نوسع مجاله، لكن مع عكسه تماماً-وهي عملية باروكية-، وبأن نؤكد أنه: بقدر ما يكون عمل ما من أعمال الباروك الأمريكي اللاتيني نسخاً عن عمل سابق فلابد من قراءته استشفافياً لكي يمكن الاستمتاع تماماً بتبعيته إلى نوع أدبي أرقى، وهو تأكيد سيزداد صحة كل

يوم، مع التسليم بأن الإحالات ومعرفتنا بها ستصبح أكثر اتساعاً، كما ستصبح الأعمال الاستشفافية أكثر عدداً، وتكون بدورها تأسياً ونسخاً عن أعمال أخرى.

بقدر ما تسمح به قراءة استشفافية، يخفى فيها، تحت النص-أو العمل المعماري، أو التشكيلي، إلخ-نص آخر-عمل آخر-يكشفه، ويظهره، ويتيح فك رموزه، فإن الباروك الأمريكي اللاتيني الراهن يشارك في مفهوم المعارضة، كما عرفه عام 1929 الشكلي الروسي باختين 12(Backtine). فوفقاً لهذا المؤلف تستمد المعارضة من النوع الأدبي «الجاد-الهزلي» القديم، الذي يرتبط بالفولكلور الكرنفالي-ومن هنا مزجه بين البهجة والتقاليد-ويستخدم اللهجة المعاصرة بجدية، لكنه كذلك يبتكر بحرية، ويتلاعب بتعددية النغمات، أي لهجة الكلام. وأرضية هذا النوع الأدبي-الذي كانت لحظاته العظيمة هي الديالوج السقراطي والسخرية المنيبية(*10)-، وأساس هذا النوع هو الكرنفال، العرض الرمزي والتوفيقي الذي يسود فيه «الشاذ»، والذي تتضاعف فيه الاختلاطات والتدنيسات، التمحور حول الذات واختلاط المشاعر، والذي يكون الفعل الرئيس فيه تتويجاً ساخراً، أي تمجيداً يخفى تهكما. أعياد الإله ساتورن، ومواكب الأقنعة في القرن السادس عشر، الساتيريكون، والبويثيو، وإحتفالات الأسرار، ورابليه، بالطبع، لكن الكيخوته في المقام الأول: تلك أفضل الأمثلة على ذلك الإضفاء للطابع الكرنفالي على الأدب والذي ورثه الباروك الأمريكي اللاتيني الحديث-وليس عبثاً أن نلاحظ أهمية الكرنفال بين ظهرانينا. إن إضفاء الطابع الكرنفالي يتضمن المعارضة بقدر ما يعادل اختلاطاً ومواجهة وتفاعلا بين شرائح متميزة، وبين أنسجة لغوية متميزة، بقدر ما يعادل تداخلا في النصوص أو تناصاً intertextualidad. إنها نصوص تقيم في العمل حواراً، عرا مسرحياً يكون فيه حملة النصوص-المؤدون الذين يتحدث عنهم جريما Greimas-نصوصاً أخرى، ومن هنا الطابع البوليفوني، الاستريوفوني إذا شئنا أن نضيف اصطلاحاً مستحدثاً لابد من أنه كان سيعجب باختين للعمل الباروكي، ولكل قانون باروكي، سواء أكان أدبياً أم لا. وبوصفه الباروك مجالا للحوارية، وللبوليفونية، ولاختفاء الطابع الكرنفالي، للمعارضة وللتناص، (تداخل النصوص) فإنه يقدم نفسه، من ثم، باعتباره شبكة من العلاقات، من الاستشفافات المتتالية لا يكون التعبير

التخطيطي عنها خطياً، ثنائي البعد، مستوياً، بل حجمياً، فراغياً وديناميا. ويدخل في إضفاء الطابع الكرنفالي (وهذا ملمح مميز) المزج بين الأنواع الأدبية، وإقحام نمط من المقال في آخر-رسالة في قصة، وحوار في تلك الرسائل، الخ-أي أن الكلمة الباروكية، كما أشار باختين، ليست مجرد ما يشخص بل كذلك ما يتشخص، وأنها مادة الأدب. وفي مواجهة اللغات المتشابكة لأمريكا-وقوانين المعرفة السابقة على كولومبس-، وجدت الإسبانية-قوانين الثقافة الأوروبية-نفسها مزدوجة، منعكسة في أنظمة أخرى، في مقالات أخرى. وحتى بعد أن محتها، بعد أن أخضعتها، بقيت منها عناصر معينة جعلتها اللغة الإسبانية تتطابق مع الأنظمة المناظرة للإسبانية وجدت عملية الترادف، المعتادة في كل اللغات، وجدت نفسها متسارعة إزاء ضرورة توحيد الاتساع الهائل للأسماء، على مستوى السلسلة الدلالية. إن الباروك، الذي هو الوفرة المسرفة، قرن الخصب المترع، السخاء والتبذير-ومن هنا المقاومة الأخلاقية التي أثارها في بعض ثقافات الاقتصاد والدقة، مثل الثقافة الفرنسية-إن السخرية من كل وظيفية، من كل تعقل، هو أيضاً الحل لذلك التشبع اللفظي، ولذلك الامتلاء المفرط trop plein للكلمة، ولسخاء الأسماء بالنسبة للمسميات، لما هو قابل للتعداد، لفيض الكلمات فوق الأشياء. ومن هنا أيضاً آلية الدوران حول المعنى فيه، والاستطراد، والحياد آلية التضاعف وحتى تكرار المعنى. إنه الفعل والأشكال التي تبذر، اللغة التي لا تعود من فرط سخائها، تحدد أشياء، بل مسميات أخرى لأشياء، دالات تنطوي على دالات أخرى في آلية دلالية تنتهي بأن تشير إلى نفسها، مبينة نحوها ذاتها وقوالب هذا النحو وتوالدها في عالم الكلمات. التنويعات، التعديلات لنموذج تتوجه كلية العمل وتعزله عن عرشه، تشير إليه، تشوهه، تضاعفه، تعكسه، تعريه، أو تبالغ في شحنه حتى تملأ كل الخواء، كل الفراغ-اللانهائي-المتاح. ومن كونه لغة تتحدث عن اللغة يتولد السخاء المفرط الباروكي بالإضافة إلى الترادفية، بالـ «الازدواج» الأولي، وبإتخام الدالات التي يصنفها العمل، والتي تصنفها الأوبرا الباروكية.

بالطبع يكون العمل باروكياً بقدر ما تكون هذه العناصر-أي الإضافة الترادفية، والمعارضة، إلخ-موجودة في النقاط العقدية لبنية المقال، أي بقدر ما توجه تطوره وتشعبه. ومن هنا يجب التمييز بين الأعمال التي

تطفو فوق سطحها شذرات، وحدات دنيا من المعارضة باعتبارها عنصراً ديكورياً وبين الأعمال التي تنتمي بشكل نوعي للنوع الأدبي للمعارضة وتكون بنيتها بمجملها مركبة، ومتولدة بمبدأ المعارضة، وبحس إضفاء الطابع الكرنفالي. [13]

ومن أجل تجنب التعميمات السهلة والتطبيق غير المنظم للمعيار الباروكي سيكون من الضروري وضع ترميز لقراءة الوحدات النصية قراءة استشفافية، وسوف نسميها حزماً Gramas حسب التسمية التي اقترحتها جوليا كريستيفا. [14] يجب، إذن، خلق نظام لفك الرموز وللالتقاط، خلق صياغة لعملية فك الرموز للباروك.

وسنخاطر هنا بوضع بعض العناصر من أجل سيميولوجية للباروك الأمريكي اللاتيني.

(أ) **التناص (تداخل النصوص)** La intertextualidad

سنتناول أولا إدراج نص غريب في النص، كولاجه (تلاصقه) أو تراكبه في سطح النص، هذا الشكل الأولي للحوار، دون أن يتعدل بسبب ذلك أي عنصر من عناصره، ودون أن-يتغير صوته: أي الاقتباس، ثم سنتناول الشكل الوسيط للإدراج الذي يندمج فيه النص الغريب في النص الأول، دون أن يكون قابلا للتمييز عنه، ودون أن يضع حدوده، أو سلطته كجسيم غريب على السطح، بل وهو يشكل السمات الأكثر عمقاً للنص المتلقي ناشراً شباكه، معدلا بأنسجته جيولوجيته: أي الاستحضار La reminiscencia. الاقتباس La cita. يحقق جابريل جارثيا ماركث في مائة عام من العزلة بين إيماءات باروكية أخرى إيماءة من هذا النوع نوع الاقتباس حين يصر، على عكس تجانس اللغة الكلاسيكية، على عبارة مأخوذة مباشرة عن خوان رولفو، ويدرج في الحكاية شخصية من كاربنتييه-هي بيكتور هوجيس من قرن التنوير-، وشخصية أخرى من كورتاثار-هي روكامادور من رواية الحجلة-، وأخرى من فوينتس-هي أرتيميو كروث من رواية موت أرتيميو كروث-وتستخدم شخصية تنتمي بوضوح إلى بارجاس يوسا، ناهيك عن الاقتباسات العديدة من الشخصيات والعبارات، والسياقات-التي تشير في العمل إلى أعمال سابقة للمؤلف. أما الاقتباسات التشكيلية التي يمارسها أنطونيو سيجي Antonio Segui في لوحاته الأخيرة والتي يكسر بها تجانس هذه

اللوحات والتي تأخذ أشكال الكولاج، و «الاستعارة»، أو الإزاحة، فتأتي من الفن التشكيلي، ومن تنضيد الحروف، والنسخ المختلفة، الخ-ومن مختلف القوانين الحضرية-أسهم، أيد تشير، خطوط من النقط، لوحات عابرة، الخ. لكن الاقتباسات التي تشكل مجمل لوحات حفر المصور هو مبرتو بينيا Humberto Pena فتأتي من مجالات تشكيلة أخرى-أو تقوم في التركيبات التشكيلية بهذه الوظيفة-: لوحات تشريح تقطع رسم جسد بالغ الملاءمة ودقته البالغة في إظهار الأحشاء، وقصص كوميدية مصورة من أمريكا الشمالية تشير في المخ إلى فظاعة العبارة الوليدة.

أما الاقتباسات التي يمكن تبينها في استنساخات اليخاندرو ماركوس- Alejan dro Marcos، ففيها، علاوة على المعارضة، تكرار للمعنى. إن القانون التشكيلي نفسه هو الذي يقوم هنا بدور مجال للاستخلاص، أي بدور مادة قابلة للاقتباس: المنظور، تقابل الضوء والظل، الهندسة، كل العلامات التي تحدد بها المواضعات، الفراغ والحجم، والتي استوعبتها العادة، فك الرموز المستخدم خلال قرون عديدة هو نفسه يستخدم هنا لمجرد إظهارها. وبقدر ما تكون تعسفية بقدر ما يكون إظهارها شكلياً. إنها اقتباسات تندرج بالضبط في مجال الباروك لأنها بمعارضتها للقانون الذي تنتمي إليه بتشويهها له، وبإفراغه، وباستخدامه بصورة عبثية أو لأغراض تشويهية، لا تحيل إلا إلى اصطناعيتها. لا المسافة تنفع، ولا مقياس الأشياء في المنظور، ولا الحجم: كل شيء «يخفق» هنا، حيث لا تظهر سوى الوسائل الطبيعية بشكل مزيف هذه الوسائل التي نستخدمها للإيهام بها، ومن أجل الخداع، جاعلين السطح المستوي الثنائي البعد للقماش يظهر مثل «نافذة» أي، مثل فتحة باتجاه عمق ما. إن الاستخدام على طريقة المعارضة للقانون الذي ينتمي إليه عمل ما، تمجيده والسخرية منه-التتويج والإنزال عن العرش عند باختين-في داخل العمل نفسه، هي أفضل الوسائل لكشف هذه المواضعات، وهذا الخداع.

ونشير أخيراً في مجال آخر إلى الاقتباسات التي يكسر بها ناتاليو جالان Natalio Galan التركيب المتتابع لمؤلفاته الموسيقية مدخلا فيها، بصورة مباغتة، بعض الإجراءات المأخوذة من الرقصات المضادة، ومن الألحان الكوبية ومن الأصوات الطبيعية.

الاستحضار. La reminiscencia. إن التقاويم الكوبية من العهد الاستعماري،

ولافتات وإعلانات ذلك الزمن، والكتب والوثائق-من أعمال مكتبة الدوريات- موجودة على شكل استحضار-أي بشكل لغة إسبانية حذرة، حديثة الغرس في أمريكا، وذات قاموس كلاسيكي-، في مقاطع معينة من رواية الموقفLa situacion لليساندرو أوتيرو Lisandro Otero رغم أنها لا تزدهر على سطح النص بل هي كامنة دوماً وتحدد النغمة العتيقة للنص المرئي. ويماثل ذلك استحضار نقوش الأرابيسك، ونوافذ الزجاج الملون وأشغال الحديد الباروكية من العهد الاستعماري، وهذا الاستحضار هو الذي يشكل بنية الطبيعة الصامتة لدى أميليا بيلايث Amelia Pelaez، إن الدعامات، أو الهيكل العظمي للوحة إيما تحددها استدارات قضبان الحديد الكريولية واستدارات «انصاف الدوائر» دون أن تبدو تلك الاستدارات على القماش في أي لحظة أكثر من استحضار شكلي يوجه الأحجام، أي يركز أو يطفئ الألوان وفق دوائر أشغال الزجاج المعشق، ويقسم أو يراكب الثمار.

(ب) **باطنية النص** La intratextualidad

سنجمع في الفقرات التالية النصوص الاستشفافية التي لا تقدم على السطح الظاهري المستوي للعمل باعتبارها عناصر غريبة عنه aloyenos- الاقتباسات والاستحضارات-، بل تشارك، عن وعي أو عن غير وعي، في فعل الإبداع نفسه لأنها كافئة في الإنتاج المكتوب، في عملية وضع الرموز- عملية الوشم-التي تتكون منها كل كتابة. الحزم التي تنزلق، أو يجعلها المؤلف تنزلق بين الطيات المرئية للسطر، الكتابة داخل الكتابة.

الحُزَم الصوتية. على المستوى نفسه للحروف التي تخلق معنى معيناً على مسار السطر، الثابت، «العادي» للصفحة، توجد تنظيمات أخرى ممكنة لهذه الحروف، لكنها تكون مجرات ممكنة أخرى من المعنى، مستعدة لأن تتحول إلى قراءات أخرى، إلى عمليات فك رموز أخرى، مستعدة لإسماع أصواتها لمن يود سماعها. إن الأسطر الطباعية المتوازية والمنتظمة-التي تتحدد بمفهومنا الخطي للزمن-تقدم صوبتاتها فوينماتها أمام من يريد تجاوزها لتعطى قراءات أخرى شعاعية، مبعثرة، متراوحة، على شكل مجرات: إنها قراءة لحزم صوتية تطبيقها المثالي هو الجناس التصحيفي anagrama [*11]، وهو العملية التي لا منازع إلا لإخفاء الأسماء، وللتهكم المخفي والقابل للتخمين من جانب الشخص المؤهل لذلك، عملية الضحكة الموجهة إلى

الشخص المفسر، لكنها تطبق كذلك في أشكال الخط caligrama، وفي الكتابة الأوائلية acrostico، وفي الكتابة المتعرجة bustrofedon[12*]، وفي كل الأشكال اللفظية والكتابية لعدم التشكل، ولوجهات النظر المزدوجة والمتعارضة للتكعيبية، وهي الأشكال التي يكون تطبيقها الخادع هو الجناس الاستهلالي aliteracion. الجناس الاستهلالي الذي «يصنف» ويبسط، والذي يكشف طيات عمل صوتي ما، لكن لا تتعدى نتيجته كونها إظهارا للعمل نفسه. وما من شيء، ما من قراءة أخرى تختفي بالضرورة تحت الجناس الاستهلالي، ولا تحيلنا آثاره إلا إلى ذاتها، وما يخفيه قناعه هو على وجه الدقة حقيقة أنه ليس أكثر من قناع، من صنعة وتسلية صوتية هي غاية ذاتها. ومن ثم، فإنها بهذا المعنى، عملية حشو ومفارقة، أي عملية باروكية.

إن النزعة اللونية، والتلاعب المبتسر بالأنسجة في اللغة البرتغالية، والتي استكشفها الشاعر الجونجوري جريجوريو دي ماتوس Gregorio de Matos، قد قامت بدور الأسلس للوحات الفسيفساء الصوتية في كتاب المقالات-المجرات Liuro de ensaios-Galaxias لهارولدو دي كامبوس Haroldo de Campos، للجناسات الاستهلالية التي تمتد على طول صفحات متحركة ولا تميل إلا إلى ذاتها، و «العمود الفقري السيمانطيقي» الذي يوحد بينها بالغ الهشاشة مثل:

mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando filipendula de texto extexto / por isso escrevo cravo no vazio osgrifos desse texto os grafos/as garras e da fabula so fica o finar da fabula o finir da fabula o/finissono da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui e o papel que/escalpo a polpa das palabras do papel que ex-palpo os brancos palpos/...

وفي ثلاثة نمور حزينة Tres tristes tigres، التي يمثل عنوانها جناساً استهلاليا، والتي تحمل إحدى شخصياتها اسم بوستروفيدون Bustrofedon (أي الكتابة المتعرجة)، ينبعث الدافع إلى الكتابة بالضبط من الاهتمام الذي تناله الحزم الصوتية. وإذا كان هذا العمل-مثله مثل عمل كينو Queneau-يبلغ حد كونه عملا فكاهياً، فهذا بالضبط لأنه يأخذ عمل الحزم على محمل الجد.

وقد ذكر كابريرا إنفانتي العبارة الطردية العكسية palindrome[13*]

التالية: Dabale Arroz Ala Zorra El Abad. ونتذكر تعليقة على عبارة أخرى من هذا النوع، مشهورة في كوبا، هي Anita Lavala Tina [(14*)].

الحزم السيفانطيقية Gramas semicos. يمكن فك شفرة الحزمة السيمانطيقية تحت سطر النص، خلف المقال، لكن لا القراءة المتجاوزة لفونيماتها ولا أي توفيق لعلاماتها، لجسدها على الصفحة، يمكن أن يقودنا إليها، إن المدلول الذي يشير إليه المقال الظاهر لم يدع دالاتها تطفو فوق السطح النصي: إنه تعبير إصطلاحي idiom مكبوت، عبارة مبتسرة بصورة آلية في اللغة المنطوقة وربما لهذا السبب لاتصل إلى الصفحة، عبارة مرفوضة، عاجزة عن الظهور في الليل الحالك، في المكعب الأبيض، الذي يستبعدها، في حجم الكتاب، لكن كمونها يقلق أو يثرى بطريقة ما كل قراءة بريئة. إنها تأويل للمدلول، غطاء anteia للمعنى، التقاط لوحدة المعنى.

«مازالوا يذكرون في تلك القرية يوم أن اختاروه ليكون الملك لولو «وأنت، وجع الموت الذي كان قد مر سريعاً فوق خروف ممتدح «من قبل واحد من أولئك الذين ينزلقون إلى المديح.

إن التعبير الشعبي-الإصابة بالعين mal de ojo اللعنة الشريرة التي تصيب الضحية من جراء المديح الذي يكيله لها من يمنع الشر عن غير وعي- «يختفي» تحت هذه العبارة من الفردوس. ويقود إلى هذا التعبير الاصطلاحي idiom مؤشران سيمانطيقيان هما: وجع الموت، وينزلق إلى المديح. إن «الكبت» الذي كثيراً ما يمارسه ليثاما يبدو لنا نموذجيا: إذ أن كل الأدب الباروكي يمكن أن يقرأ على أنه حظر أو استبعاد لمعان معينة من مجال النص-كما عند جونجورا، على سبيل المثال، اسم حيوانات معينة يفترض أن كلها لعنة شريرة-يقوم المقال بوضع رموزها باللجوء إلى الطريقة النمطية للاستبعاد: وهي الدوران حول المعنى. والكتابة الباروكية-وهي المقابل للتعبير المتحدث- تجد إحدى دعائمها في وظيفة الإخفاء، أو الحذف، أو بالأحرى في استخدام نويات من الدلالات الضمنية، «غير المرغوبة» لكنها ضرورية، تلتقي عندها سهام المؤشرات indicadores. إن الجناس التصحيفي (الذي تقودنا إليه سيميولوجية للحزم الصوتية) والتعبير الاصطلاحي المكبوت (الذي تقودنا إليه سيميولوجية للحزم السيمانطيقية) هما أسهل العمليات الاستطرادية في الاكتشاف لكن ربما كانت كل عملية لغوية، كل إنتاج رمزي، قابلة

للاستحضار أو للاختفاء، فالتسمية لم تعد تعني الإشارة، بل التحديد، أي التدليل على ما هو غائب. وكل كلمة تكون دعامتها النهائية صورة. والتحدث سيكون بذلك مشاركة في طقس الاستطراد، السكنى في هذا الموضع- كاللغة التي بلا حدود-وهذا الطقس هو المشهد الباروكي. الحزم السينتاجماتية(*15) Gramas sintagmaticos. يتضمن المقال، بوصفه تسلسلاً سينتاجماتياً، تكثيف التتابع الذي تقيمه القراءة، وعمليات فك الرموز الجزئية والمضطردة التي تتقدم بالتلازم وتحيلنا ارتجاعياً إلى كليتها باعتبارها معنى مغلقاً. هذه النواة للدلالة بين فاصلتين والتي هي معنى الكلية، تتمثل في العمل الباروكي، باعتبارها التحديد النوعي لمجال أكثر اتساعاً، وباعتبارها لصقاً لمادة غائمة لانهائية تدعمها بوصفها مقولة ويقوم العمل بدور «تصنيف» قواعد النحو لها بوصفها إجراء ضمان وشعار انتماء إلى نوع قائم «أعم»

والممارسة الملخصة في هذا التكرار للمعنى هي التي تتكون من الإشارة إلى العمل داخل العمل بتكرار عنوانه، بنسخه ملخصاً، بوصفه، وذلك باستخدام أي واحدة من الطرائق المعروفة للإسقاط في الهاوية Mise en abime؛ وينسى أولئك الذين يكررون المعنى أنه لو كانت تلك الطرائق فعالة عند شكسبير أو عند فيلاسكيث، فهذا يعود بالضبط إلى أنها لم تكن كذلك على مستوها. والأمر هنا كما يشير ميشيل فوكو Michel Foucault، هو تمثيل مضمون أكثر اتساعا من المضمون المصور صراحة، (وبالأخص، في حالة الوصيفات Las Meninas)، وأكثر اتساعاً من مضمون «التمثيل» (15) إن العمل داخل العمل، المرآة، الإسقاط في الهاوية mise en abime، أو «الدمى الروسية» قد تحولت إلى مهارة فظة، إلى لعب شكلي لا يشير إلى أكثر من موضة ولم يتبق شيء من دلالتها الأولية.

أما شكل «تكرار المعنى» المتمثل في الحزم السينتاجماتية فهو أقل وضوحاً. هنا نجد أن «المؤشرات»، الحاضرة في تسلسل التتابعات أو في التعقيدات الداخلية إلا، وفي الوحدات الأكبر والأشمل للمقال، لا تشير إلى أي عمل آخر، وبالطبع لا-في تكرار معنى ساذج-إلى العمل نفسه، بل إلى القواعد النحوية التي تدعمه، إلى القانون الصوري الذي يقوم لها بعمل اللحام، بعمل المرتكز النظري، إلى الصيغة المعترف بها والذي يدعمها بوصفها ممارسة لعملية اختلاف. وبذلك تسبغ عليها «نفوذها» وفي آدم بوينوسآيرس

Adam Buenosayres فإن ليوبولدو ماريشال Leopoldo Marechal تعديل لأوسع الوحدات في المقال وفق ما يجسدها يؤكد انتماءه إلى فئة «الكتابة/الأوديسة». بالطبع تكون البنية الأولية للتتابع هنا هي المطروحة لدى جويس، وهي التي يحيل «نفوذها»، بقدر ما هي نموذج، إلى كل التقاليد الهوميرية، وهي تقاليد حكاية يكون محوراها المتعامدان هما «الكتاب بوصفه رحلة والرحلة بوصفها كتاباً». لكن الفئة categoria لا تصبح صريحة أبداً بل تتحدد فقط اكثر شباكها اتساعاً، يتحدد عالم يتمدد وتأخذ نقاط الحدث فيه (والتي تحدد إعادة اتصال التتابعات وتنسيقها) في تجسيد مسارات ممكنة: قراءات مدينة من المدن يوم كامل من الأيام، كتاب-رحلة يقيم لدى كتابته هذا المعنى «بطريقة ماكرة:< فكل معنى هو مسار. وتماثل ذلك: الوحدات الكبرى في المقال المسرحي التي تقوم في إخراج الفريدو رودريجث آرياس Alfredo Rodriguez Arias-في إلهة Goddess لخافييه أرويويلو Javier Arroyullo أو في دراكولا Dracula لرودريجث آرياس نفسه-بدور إحداثيات مجال خارج عن التمثيل تتضمنه بدءاً من بعدها وأولويتها. لكن في هذه الحالة فإن قانون النفوذ-الذي سيكون ذلك الذي تقيمه المواقف المسرحية الصريحة-تجري الإشارة إليه بصورة سلبية. في هذا الإخراج، إذا كان احتجاز الإيماءات يؤكد مواقف محورية معينة-وهي تلك التي تكون معجم «ما هو مسرحي» في التقاليد البرجوازية: من رسائل تحمل تصريحات بالحب، وشخصيات تدخل إلى المشهد حين يتم إعلان أنه في انتظارها، وكوارث مسلسلة، وأنباء تؤدي بغتة إلى النهاية السعيدة happy end-فإن ذلك بالضبط من أجل تأكيدها باعتبارها حرفاً ميتاً، والإيحاء بها إلى حد التهكم باستخدام طريقة التصوير البطيء أو «بتعكيرها» بموسيقا مصاحبة مناقضة-فرسائل دراكولا تقرأ على أرضية من موسيقا البوب-من أجل الاستفادة بها من جديد بقدر ما تكون نويات طاقة مسرحية، واصطلاحات أكيدة، تاريخية بشكل راسخ ويستخدم القانون هنا بقدر ما يكون موقعاً مشتركاً، وهكذا تتحول علاماته إلى نماذج تستعيدها. المفارقة عند انتقادها. ليس الأمر، إذن، أمر مسرح فكاهي لا تكون موضوعات السخرية السهلة فيه مجرد اقتباسات بسيطة من مسرح البولفار، بل صياغة في عبارات صريحة لقواعد نحوية تكون صياغتها التهكمية التي تظهرها في مبالغتها

وتشوهها، مستفيدة منها هي ذاتها في الوقت الذي تفرض فيه عليها رقابة تتوجها وتعزلها عن العرش في مجال المشهد الكرنفالي لدى رودريجث آرياس، أي أنها تستخدمها من أجل امتداحها والتهكم منها في آن واحد، مثلما تفعل بالمعجم الذي يسبق كل فنان باروكي.

4- النتيجة

(أ) الشبقية.

المجال الباروكي هو مجال الوفرة المفرطة والتبديد. وعلى عكس لغة التواصل الاقتصادية المتقشفة التي تتلخص وظيفتها-في أن تخدم كمركبة لمعلومة ما-، تستمتع اللغة الباروكية بالإضافة إلى ذلك بالإفراط، وبالفقدان الجزئي لموضوعها أو بالأحرى، بالبحث، المحبط بحكم تعريفه، عن الموضوع الجزئي object parcel. ويمكن تحديد «موضوع» الباروك: فإنه ذلك الذي يسميه فرويد، وفي المحل الأول أبرا هام Abraham، باسم الموضوع الجزئي: ثدي الأم، الغائط-ومعادله المجازي: الذهب، المادة المقومة والمرتكز الرمزي لكل ما هو باروكي-، النظرة، والصوت، [16] الشيء الغريب دوماً عن كل ما يستطيع الإنسان فهمه، التمثل أو الاستيعاب في التمثل «asimilarse» الآخر وللذات، الترسب الذي يمكننا وصفه بأنه الغيرية(a) Iteridad)[17]، لكي نؤكد في المفهوم إسهام لاكان Lacan، الذي يسمى هذا الموضوع على وجه الدقة باسم (a).

إن الموضوع ((a) بقدر ما هو كمية مترسبة، فإنه بالمقدار نفسه كذلك سقوط، وفقدان أو تباين بين الواقع (أي العمل الباروكي المرئي) وبين صورته الشبحية (التشبع بلا نهاية، الانتشار الخانق، الرعب من الفراغ horror vacui الذي يسود المجال الباروكي. والإضافي ذلك الحلزون الآخر أو ذلك «الملاك الآخر الإضافي الذي يتحدث عنه ليثاما-يتدخل كإقرار بالإخفاق: الإخفاق الذي يعني وجود موضوع لا يمكن تمثيله، ويرفض عبور خط الغيرية Alteridad (و :A هي علاقة ثنائية المعنى مع (a)، أليس (a) licia التي تزعج Alicia لأن هذه الأخيرة تتمكن من جعلها تمر من الجانب الآخر للمرآة.

ولا يتضمن الإقرار بالإخفاق تعديل المشروع، بل على النقيض، يعني

تكرار الإضافي، وهذا التكرار المستحوذ لشيء بلا جدوى، (بفرض أنه لا يمكن أن يقبل إلى الهوية المثالية للعمل) هو ما يحدد الباروك باعتباره لعباً، في مقابل تحدد العمل الكلاسيكي باعتباره عملا. إنه التعجب الذي لا يخطىء والذي يبعث كل ترقب. لدى تشور يجيرا Churriguera أو لدى الأليخادينو Aleijadinho، وفي كل مقطع من جونجورا أو ليثاما، وكل فعل باروكي، سواء انتمى إلى التصوير أو إلى فن صناعة الحلوى: فجملة «ياله من جهد!»، تتضمن صفة لا تكاد تختفي هي: «ياله من جهد ضائع!»، ياله من لعب وتبديد، ياله من مجهود دون وظيفة! إنه الأنا الأعلى للإنسان الصانع homo faber، الكائن-من أجل-العمل الذي يعلن عن نفسه هنا متحدياً المتعة، شبقية الذهب، البهاء، الإفراط، اللذة، لعب، وضياع، وتبديد، ولذة، أي شبقية بقدر كونه نشاطاً هو دائما نشاط لعبي، وليس أكثر من معارضة لوظيفة إعادة الإنتاج إنه تجاوز لما هو مجد، وللحوار «الطبيعي» للأجساد.

في الشبقية، تتبدى الاصطناعية، يتبدى ما هو ثقافي، في اللعب بالموضوع الضائع، وهذا اللعب غايته في ذاته وهدفه ليس توصيل رسالة-هي رسالة عناصر إعادة الإنتاج في هذه الحالة-بل التبديد بغرض اللذة. ومثل البلاغة الباروكية، تتمثل الشبقية بوصفها الانقطاع الكامل للمستوى الإشاري المباشر، والطبيعي للغة-الجسمية-، مثل الشذوذ الذي يتضمن كل مجاز، كل صورة. وليس مصادفة تاريخية أن يطالب القديم توماس، باسم الأخلاق، باستبعاد كل الصور من المقال الأدبي.

(ب) مرآة.

إذا كان اللعب الباروكي يساوي صفراً بالنسبة لمنفعته، فليست الحال كذلك بالنسبة لبنيته. فليست هذه مجرد مظهر بسيط وتعسفي ومجاني، ليست شيئاً لا مبرر له ولا يعبر عن نفسه إلا لنفسه، بل على العكس، فإنها انعكاس يلخص ما يلفها ويتجاوزها، انعكاس يكرر قصده-بأن يكون كلياً وتفصيلياً في آن واحد، لكنه لا يفلح في التقاط اتساع اللغة التي تطوقه، لا يفلح في تنظيم الكون، مثله في ذلك مثل المرآة التي تمركز وتلخص لوحة الزوجات أرنولفيني Arnolfini لفان آيك Van Eyck، أو مثل المرآة الجونجورية «رغم أنها مقعرة فهي أمينة:< فثمة شيء فيها يقاومها، يعارض دكنتها، ينكر صورتها.

لكن هذا الوجود غير المكتمل لكل ما هو باروكي على مستوى التزامن (السينكرونية) لا يمنع تنوع الباروك من القيام بدور الانعكاس الدال على نوع معين من الدياكرونية (إن لم يسهل بالعكس ذلك بحكم إعادة الضبط الدائمة) هكذا يظهر الباروك الأوروبي والباروك من العهد الاستعماري الأمريكي اللاتيني الأول بوصفهما صوراً لكون متحرك وغير متمركز-كما رأينا-لكنه متناغم، إنهما يتكونان كحاملين لانسجام ما: ذلك الانسجام الذي يأتي من التجانس ومن إيقاع اللوجوس (الكلمة) الخارجي الذي ينظمهما ويسبقهما، حتى إذا كان ذلك اللوجوس يتسم بلا نهائيته، وبعدم استنفاذ انطلاقه. إن نسبة ratio المدينة الليبنتزية تكمن في لانهائية النقاط التي يمكن النظر إليها منها، وما من صورة يمكن أن تستنفد هذه اللانهائية، لكن البنية يمكن أن تحتويها بالقوة، أن نشير إليها باعتبارها إمكانية-مما لا يعني القول أن بإمكانها أن تدعمها بوصفها راسباً. وهذا اللوجوس يحدد بنفوذه وتوازنه المحورين المعرفيين لقرن الباروك: الرب-الفعل ذي القدرة اللانهائية-الجزويتي، ومجازه الأرضي، الملك.

وعلى النقيض من ذلك، يعكس الباروك الراهن، الباروك الجديد بصورة بنيوية التنافر، انقطاع التجانس، انقطاع اللوجوس بوصفه مطلقاً يعكس الافتقاد الذي يشكل أساسنا المعرفي. باروك جديدة عدم التوازن الانعكاس البنيوي لرغبة لا يمكنها أن تبلغ موضوعها، رغبة أ ينظم اللوجوس من أجلها سوى شاشة تخفي الافتقاد والنقص. لم تعد النظرة مجرد لانهاية: كما رأينا، بوصفها موضوعاً جزئياً تحولت إلى موضوع ضائع. والمسار-الواقعي أو اللفظي-لم يعد يقفز فوق تقسيمات لا تحصى، إذ أننا نعرف أنه يحاول هدفاً يفلت منه دائما، أو بالأحرى، إن هذا المسار قد قسمه هذا الغياب نفسه الذي يتحرك المسار حوله. الباروك الجديد: إنه انعكاس مفتت بالضرورة لمعرفة تعرف أنها لم تعد مغلقة على ذاتها «بهدوء». إنه فن العزل عن العرش والمناقشة.

(جـ) ثورة.

إن العبارة الباروكية الجديدة غير المضبوطة سينتاجماتياً بفعل تلقيها عناصر غريبة متنافرة، بفعل المضاعفة حتى «فقدان الخيط» للصيغة التي لا حدود لها للإخضاع، هذه العبارة الباروكية الجديدة-عبارة ليثاما-تبين

في عدم صحتها أي في (الاقتباسات الزائفة، و«الاقحامات» غير الموفقة من لغات أخرى إلى آخره)، وفي عدم «سقوطها على قدميها» وفي فقدانها للتآلف، تبين بذلك كله فقداننا للما وراء ailleurs الفريد، المتناغم، المتآلف جمع صورتنا، وباختصار مع اللاهوتي فينا.

إنه باروك يقيم بانقلابه، بسقوطه، بلغته التصويرية، وأحياناً بلغته الصريرية، المتعددة الألوان والفوضوية، يقيم مجازاً لتحدي الكلية المتمحورة حول المنطق والتي شكلت حتى الآن بنيته وبنيتنا بدءاً من تباعده ونفوذه، إنه باروك يرفض كل تأسيس، ويقيم مجازاً للنظام الخلافي، وللآلهة التي تجري محاكمتها، وللقانون الذي يتم تجاوزه. إنه باروك الثورة.

٩ أزمة الواقعية

رامون شيروا [*]
Ramon Xirau

١- الأنماط المختلفة للواقعية الأمريكية اللاتينية

إن التأكيد على أن ثمة أزمة للواقعية في الآداب الهسبانو أمريكية المعاصرة هو قول صحيح إلى حد كبير؛ لكنه كذلك قول غامض إلى حد كبير. فماذا نفهم من الواقعية؟ ومنذ متى توجد-إذا كانت توجد. أزمة للواقعية؟ وهل الأمر أزمة أم تجديد هو، في آن واحد، عودة إلى أشكال تعبيرية-أشكال الباروك، على سبيل المثال-شديدة النمطية بالنسبة للأدب الهسباني عموما وللأدب الهسبانو-أمريكي على وجه الخصوص؟

لا يمكن إنكار وجود واستمرار تقاليد واقعية ممتدة في الآداب الإسبانية والأمريكية اللاتينية. والحديث بالطبع، يدور حول الواقعية التي تظهرها الصور الأرضية والمتجسدة لنشيد سَيدي Cantar del Mio، والتي توصلها إلى مداها الأقصى الرواية الحرافيشية[*1]-وقد ظهرت متأخرة بعض الشيء في أمريكا في أعمال كونكولوركورفو Concolororvo

وفرناندث دي ليزاردي-Fernan dez de Lizardi-، والتي تتبدى على طول التعبيرات الاجتماعية في المسرح الإسباني في القرنين الذهبيين. لكن الواقعية الهسبانية للقرنين الذهبيين، رغم أن بها قدراً كبيراً من العنصر الاجتماعي، ليست أبداً تحليلا اجتماعيا. إن بها القليل جداً من العنصر السيكولوجي وليس بها شيء من العنصر البيولوجي بالمعنى العلمي للكلمة. هذه الواقعية الجسدية والمتجسدة-والموجودة أيضاً في صوفية القديسة تيريسا-كثيراً ما تتخطى حواجز المصداقية Verosimilitud التي كان يقرها كتاب فرنسا الكلاسيكيون. فالتحقق والمصداقية لا يتمتعان إلا بأهمية ضئيلة جداً في الآداب الإسبانية للعصر الكلاسيكي. وبالفعل، ففي إطار الأدب الواقعي والمدهش، والصريح بقسوة في بعض الأحيان، يوجد في أحيان كثيرة نوع من الرغبة في انتهاك الواقع وفي تجاوزه. السيد El Cid واقعي ومتعين؛ لكن لا يجب أن ننسى أنه يكسب آخر معاركه، بعد أن أصبح بطلا أسطورياً، بعد موته. وسانشوبانثا Sancho Panza متعقل لكنه يلتقط بسهولة عدوى تخيلات وحلم الدون كيخوته. وسانتوس فيجا يقص الحياة المحسوسة لسهول البامبا لكنه يغني قبل كل شيء. ونعرف من أسكاسوبي Ascasubi أن سانتوس فيجا ولد «مغنيا لدرجة أنه مات وهو يغني». والحقيقة أنه في تقاليدنا تتبدى أحيانا كثيرة واقعية للتجسدات-ومن ثم تنتمي إلى التقاليد المسيحية-لكن ليس من المألوف وجود واقعية للحقائق، كذلك تتعذب وتنزف صور المسيح الإسبانية وصور المسيح الشعبية المكسيكية، إلا أن عذابها وموتها رمزان متجسدان أكثر من كونهما شيء حقيقي.

لكن هل هذا هو الشكل الوحيد للواقعية الذي يظهر المرة بعد الأخرى في آدابنا؟ بالطبع يجب أن تكون الإجابة على هذا السؤال بالنفي. فمنذ القرن الماضي يولد نمط جديد من الواقعية، هي واقعية مستمدة إلى حد كبير من فرنسا، وتقوم على الحقائق على وجه الدقة. والحديث هنا عن واقعية بلزاك، وديكنز وزولا، ومن المألوف أن نجد هذا النوع من الواقعية راجعاً إلى أصل اجتماعي وسيكولوجي ليتحول أحياناً إلى تحليل للعادات وإلى مذهب عادات. كذلك نجد أن المدرسة الواقعية، في فرنسا أساسا، مرتبطة بالتيارات الفلسفية للعصر، فأوجوست كونتAuguste Comte معاصر لبلزاك، وزولا، الطبيعي، معاصر للمرحلة البيولوجية من الوضعية.

ومن المعروف أن أوجوست كونت كان يفكر في تطور البشرية بدءاً من حقبة لاهوتية-وهي كلمة تعني في أعماله حقبة «سحرية»-إلى أن يصل، عبر الحقبة الميتافيزيقية إلى الحالة الوضعية، حقبة العلم، والتقدم والسعادة البشرية. وبصورة مماثلة كان فريزر Frazer يعتقد أن تطور الحضارات يتبع على الدوام إيقاعاً واحداً ونموذجاً واحداً من السحر إلى الدين، ومن الدين إلى العلم، وهكذا ليس صدفة أنه في اللحظة نفسها التي كان فيها كونت يحاول تأسيس «فيزياء اجتماعية»، هي أم علم الاجتماع، كان بلزاك يكتب، في الكوميديا الإنسانية، «تاريخ مجتمع» (رسالة إلى هيبوليت كاستيل Hyppolite Castille، في الأعمال الكاملة،) XXII، ص 361).

وتكفي أسماء بنيتو بيريث جالدوس Benito Perez Galdos، وليوبولدو آلاس Leopoldo Alas، وبيريدا Pereda في إسبانيا، أو مانويل باينو-Manu el Payno، وفيثنتي ريفا بالاثيو Vicente Riva Palacio، ورافاييل دلجادو Rafael Delgado، وإميليو راباسا Emilio Rabasa في المكسيك، وألبرتو بليست جانا Alberto Blest Gana في تشيلي، وتوماس كاراسكيا Tomas Caasquilla في كولومبيا، تكفي هذه الأسماء لتوضيح نفوذ هذا النوع من الواقعية الأوروبية، الفرنسية أساساً، في آدابنا.

لاشك أن التقاليد الواقعية ذات الطابع الاجتماعي، أو السيكولوجي أو الطبيعي، خصوصاً في أمريكا اللاتينية، هي تقاليد ذات استمرار قصير نسبياً وذات مدى قصير نسبياً. وبالفعل فإن الواقعية تدخل في أزمة منذ مارتي Marti، وجوتييريث ناجيرا Naguera، وروبين داريو، وذلك في ذروة الفترة الواقعية. فالمحدثون لا يبحثون عن وصف ولا عن تحليل للواقع الاجتماعي. بل يبحثون عن تناغم لابد من تعريفه، مع قدوم داريو، ابتداء من تقاليد مزدوجة. يكتب داريو: «إذا كان ثمة شعر في أمريكانا، فإنه موجود في الأشياء العتيقة: في بالينكي Palenke وأوتاتلانUtatlan، في الهندي الأسطوري وفي الإنكا الحسي والرقيق، في موكتزوما Moctezuma العظيم ذي العرش الذهبي»؛«إنني أسأل عن جونجورا gongora النبيل وعن أقواهم جميعاً، الدون فرنثيسكو دي كيفيدو إي فييجاس Fransisco de Quevedo y Villegas> وبصرف النظر عن التقاليد الرمزية الفرنسية («وفي داخلي أقول: فيرلين...») كان داريو يبحث في هذه «الكلمات التمهيدية» ذات النثر

الدنس عن جذرين: الجذر الهندي والجذر الباروكي الإسباني.

إن الواقعية بالتأكيد-وخصوصاً في الرواية وبدرجة أقل أهمية في المسرح- تنتعش في القرن العشرين. والشكل الأعمق للواقعية الجديدة، المرتبطة في المكسيك بالرسوم الجدارية لدييجو ريفيرا Diego Rivera وخوسيه كليمنتي أوروثكو Jose Clemente Orozco، هو الروايات المكسيكية لثورة 1915. وهي روايات تدور بمجملها حول الثورة، رغم أنها ليست دائماً روايات ثورية لا في الشكل ولا في المضمون. وأشير، بالطبع، إلى الأعمال التي كتبها ماريانو أثويلا Mariano Azuela-أساساً رواية أناس الحضيض Los de abajo-، ومارتين لويس جوثمان Martin Luis Guzman-النسر والأفعى، وظل الزعيم، وذكريات بانشوبيّا-، والرواية المفزعة والممتعة لكشافيير ايكاثا Xavier Icaza-بانشيتو تشابابوتي-، والرواية الوثائقية ذات النزعة الأهلية لجريجوريو لوبث أي فوينتس Gregorio Lopez y Fuentes-الهندي، ورواية النعومة الكلاسيكية لرافاييل مونيوث Rafael F. MunoZ-المدفع لباتشيمبا-، وإلى العمل الروائي والمسرحي لماورثييو ماجدالينو Mauricio Magdaleno-المسرح الثوري المكسيكي. كذلك أشير إلى المسرح ذي الطابع الابسني(2*)، الذي يقع بين الطبيعة والفانتازية للكاتب العظيم صامويل ايشيلباوم Samuel Eichelbaum في الأرجنتين أو، أحدث من ذلك، إلى المسرح الجدالي، الذي يقع بين الوثائقي والسياسي، لرودولفو أوسيجلي Rodolfo Usigli في المكسيك. وأشير، أخيراً، إلى الرواية ذات الهدف الثوري التي تجد أفضل ممثليها في شخص الأكوادوري خورخي إيكاثا Jorge Icaza-هواسيبونجو، وفي الشوارع-، أو البيروي ثيرو أليجريّا Ciro Alegria-الأفعى الذهبية، و العالم ضيق وغريب.

لكن، رغم القيمة، سواء الأدبية أو الوثائقية، لهذه المجموعات الثلاث من الكتاب، فإن الواقعية ليست هي الحركة الرئيسة في الآداب الأمريكية اللاتينية، مثلما هي ليست هي الحركة الرئيسة في فن التصوير الأمريكي اللاتيني، ابتداء من سنوات الثلاثينات-ولنتذكر تامايو Tamayo، ولام Lam، وماتا Mata ، ولنذكر كذلك من هم أحدث منهم، موراليس Morales وفرناندث مورو Ferandez Muro وإيرار اثافال Yrrara za bal، وفرنثيسكو توليدو سوتو Francisco Toledo Soto، وكوسونو Kusuno، وكثيرين غيرهم. وما يسود منذ العشرينات والثلاثينات هو أدب يبحث عن واقع «آخر» دون أن يقاطع

بسبب ذلك الواقع الذي ولد فيه [1].

ويمكن الاعتراض، بقدر كبير من مظاهر المصداقية، بأننا إذا كنا نشير إلى الواقعية فيجب أن ندرج ضمن تيار معين من تيارات الواقعية الكتاب الثلاثة العظام لأوائل القرن الحالي. أنكون قد نسينا ريفيراRivera وجويرالديس Giiraldes، وجاييجوس Gallegos، على هذا السؤال نجيب بسؤال آخر: إلى أي مدى يكون هؤلاء كتاباً واقعيين؟ إن من يبدو من بين الثلاثة أنه يقترب من واقعية محلية، ووطنية وتنزع نحو مذهب العادات هو رومولو جاييجوس. لكن بدرو إنريكيث أورينيا Pedro Henriques Urena قد أوضح بالفعل أن الموضوعة المحورية لي دونيا باربارا Dona Barbara هي موضوعية النضال ضد «الطبيعة البدائية». «التي تجعل الإنسان بدوره كذلك». في رواية الغناء الواضح Contaelaro كما يكتب إفريكيث أورينيا-نجد أن. الكاتب يبدي ثقة أكبر في انتصار الإنسان على أعدائه البكم، وعلى تجاوزاته الخاصة» (التيارات الأدبية في أمريكا الهسبانية , Las corrientes literarias (en La America hispana 1949,Fondo de Cultura Economica, Mexico إن جاييجوس يواجه، دون شك، واقعاً طبيعيا واجتماعياً لكن الأمر كثيراً ما يتعلق بواقع يميل إلى أن يتحول إلى رمز. ويجب أن نتفق مع أ. أندرسون إمبرت E. Anderson Imbert وأ. فلوريت E. Florit حين يقولان، عند وصف أسلوب ومعنى عمل جاييجوس، «ثمة تناقضية تظهر في موضوعات رواياته... كما تظهر في الهجوم المزدوج لأسلوبه: الانطباعية الفنية والواقعية الوصفية» الأدب الهسبانو-أمريكي:, Literatuva Hispanoamericana, Nueva York, Holt 1960, Rineharte Winston).

أما خوسيه إيوستاسيو ريفيرا Jose Eustasio Rivera، وهو شاعر بقدر ما هو روائي، فيخلق في الدوامة واقعاً دغليا وبدائياً-هو البطل الحقيقي للعمل-تنشأ قوته، في المقام الأول، من القوة المجازية والخيالية لملحمة شعرية، واقعية ورمزية.

أما عمل ريكاردو جيرالديس Ricardo Guiraldes، الذي تظهر فيه تأثيرات مدارس الطليعة الأوروبية، فمختلف تماماً. إلا أن نزعته الأوروبية لا تباعد بينه وبين جذوره الأرجنتينية الواضحة. وفي راوشو Raucho، يبدو جيرالديس، في المحل الأول، رومانسياً، ويكاد يكون من أتباع روسو Rousseau. ومن المهم

أن نلاحظ أن جيرالديس يستخدم في هذه الرواية الريف والمدينة بوصفهما رمزين للمتعارضات. الخير والشر، الحرية والجنون، السلام والعذاب. لكن يبدو لي أن سمة ثابتة ذات أهمية كبرى تبدأ في الظهور ابتدأت من راوشو: هي سمة الدورات. وليس من قبيل المبالغة القول إن راوشو، وشايماكا Xaimaca، و دون سيجوندو سومبرا Don Segundo Sombora هي روايات دورات على نحو معين. ففي راوشو نمر من حياة الطفولة والبراءة في الريف إلى المدينة إلى باريس لنعود إلى براءة الأرض الأرجنتينية. وهناك دورة مماثلة، رغم أنها أكثر حنيناً، في الرحلة إلى جامايكا.

وإذا اقتبسنا من بورخس وبيوي كاساريس Bioy Casares فإننا في دون سيجوندو سومبرا نجد أن «الجاووشو قد أصبح حزيناً من الناحية العملية» (تصدير للشعر الجاووشي، (طبع صندوق الثقافة الاقتصادي. مكسيكو 1955) . Prologo a Poesia gauchesca, Mexico, Fondo de Cultura) (1955,Economica(

لقد تراجعت الحياة الجاووشية أمام الحياة الحضرية والحياة الصناعية. ودون سيجوندو سومبرا ينتمي إلى الفترة المنقرضة تقريباً للحياة الجاووشية ولكن من هو هذا الجاووشو الذي يحمل اسم «سومبرا»[3*]؟ ما من شك في أن جيرالديس حاول أن يجعل من دون سيجوندو كائناً مثالياً، نصفه خيال، ونصفه واقع. لكن في رواية جيرالديس شيء أكثر من ذلك. لقد ألمح ثيرو أليجريا إلى أن الرواية هي حكاية فكرة اكثر منها حكاية رجل. وتفسير اليجرياليس مقبولا تماماً. فالواقع أن دون سيجوندو يتحول إلى رمز، دون أن يكف عن كونه رجلا. إنه رمز علاوة على كونه فكرة، وفكرة علاوة على كونه رمزاً. وحين يكتب جيرالديس أن الموضوع هو فكرة أكثر منه رجلا فإنه لا يشير إلى رمز أو إلى كيان مجرد، بل يشير إلى حقيقة أن الصبي حين يرى دون سيجوندو للمرة الأولى، يراه لحظة واحدة، ويبدو له الدون سيجومدو كائناً جديراً بالإعجاب، وليس كائناً مجرداً من الجسد. والحقيقة أن دون سيجوندو هو نموذج حياة أخلاقية. إنه صموت، قليل الكلام، تهكمي بعض الشيء، لقد كان دون سيجوندو «يفهم الحياة».

في شايماكا كتب جيرالديس: «اليوم هو الأبد». وفي دون سيجوندو سومبرا تعود الموضوعة المحورية لتصبح هي الزمن. وحين تنفصل الدورتان الكبيرتان-الصبي ومعلمه-في نهاية الرواية نعرف ما إذا كنا قد فهمنا الدروس

جيداً، أن اليوم هو الأبد. فالصبي، حين يتبع الظل الأبدي لدون سيجوندو، قد تعلم كيف يكون رجلا بالدخول في علاقة مع الحياة المفتوحة للحقول. وحياته الجديدة كمزارع لا يمكن أن تغير الوجود الداخلي الذي تعلم أن يكونه. إن الدون سيجوندو سومبرا، القابل للتحديد في المكان والزمان، يتجاوز الظروف التي يتطور فيها بتحوله أساساً إلى عمل ذي طابع أخلاقي.

2- التأكيد على ما هو خيالي وما هو فانتازي:

خلال السنوات الأولى للحرب العالمية ولدت أوروبا حركات الانقطاع الكبرى، ما سماه أوكتافيو باث مراراً «تقاليد الانقطاع»، وما سماه هارولد روزمبرج Harold Rosemberg بصورة أكثر ملاءمة «تقاليد الجديد»، الدادية، والمستقبلية والبيان المستقبلي، والسوريالية والبيان السوريالي الأول، ومذهب السمو، ومذهب الحدية في الآداب الإسبانية، وبعدها على الفور في الآداب الأرجنتينية. وليس ضرورياً أن نعود إلى وصف هذه اللحظة التي شهدت حقا ميلاد آدابنا من جديد. البحث عن وحدة المتعارضات في اللاوعي- الحضور الواضيح للرومانسية الألمانية في السوريالية-، والحاجة إلى تأكيد الكاتب أو الفنان عموماً باعتبارهما مبدعين مطلقين. تتوالى الحركات المختلفة-وأحياناً المودات المختلفة-بصورة تثير الدوار وبحركة متسارعة تصل إلى التعبيرات الفنية الأحداث وأحد الجوانب الأساسية لسلسلة المدارس، والمدارس الفرعية، و«المذاهب» المختلفة، هو معنى الزمن. يصبح معنى المستقبل أكثر حدة كما في جزء كبير من الحياة الحديثة وبتأثير التكنولوجيا الجديدة على الفن وعلى الآداب. والحالة الحدية لهذا التوقير للمستقبل- وهي أيضا حالة نموذجية لنفي المستقبل-هي الحالة التي تبينها المستقبلية حين تبحث عن «السرعة الكلية الوجود» لتجد، في أعمال مارينيتي Marinetti، وكارا Carra، وبوتشيوني Boccioni، أن السرعة المطلقة هي السكونية (الاستاتيكية) الفائقة...

وترى في أمريكا اللاتينية أصداء الحركات التي تبدأ في أوروبا حتى تكتسب ظلالها وتوجهاتها الخاصة: الإبداعية والحدية، ومذهب الصرير... وفيها جميعاً عناصر من اللعب. وعند أفضل الممثلين لكل واحدة منها يوجد احتياج عميق لخلق حقائق جديدة تتجاوز العالم اليومي. كثيرون هم الكتاب

العظام الذين يظهرون خلال أعوام العشرينات ومعهم يولد-إذا نظرنا إلى وحدة الهدف والأسلوب للكتاب الأسبان والأمريكيين اللاتين في المقام الأول- قرن ذهبي جديد لآدابنا. وفي أمريكا-الهسبانية يشارك في حركة التجديد هذه تارة نيرودا بقدر ما يشارك بورخس، وتارة فياوروتيا Villaurrutia بقدر فاييخو Vallejo، وتارة هو يدوبرو مثل خوسيه جوروستيثا Jose Gorostiza وتارة فستفالن Westphalen مثل كورونيل أورتتشو Coronel Urtecho وتارة ليثاما ليما مثل أوكتافيوباث.

وسوف أحاول تحديد معنى الأدب الأمريكي اللاتيني الجديد في لحظتين. الأولى سترمز لها هنا أعمال بيثتي أو يدوبرو، وبابلو نيرودا، وخورخي لويس بورخس، وسترمز للثانية، بشكل أساسي، أعمال أوكتافيبوباث، وخوليو كورتاثار، وكارلوس فوينتس، وجابرييل حارثيا ماركث، وخوان رولفو Juan Rulfo، وليثاما ليما [2].

3- ثلاث مغامرات عظيمة

يمثل فيثنتي هويدوبرو، وبابلو نيرودا، وخورخي لويس بورخس ثلاثاً من المغامرات العظيمة-ثلاثة ينابيع دافقة-للروح الأدبي الجديد. الأولى، تمثل الحاجة إلى تأسيس إبداع مطلق، والثانية، محاولة التوحيد بين السحر، وضروب الكشف غير الواعية والثورة، والثالثة الحاجة إلى خلق عالم تخيلي فانتازي مرغوب ومستحيل.

بدأ فيثنتي هويدوبرو في تطوير أفكاره عن الإبداع الشعري عام 1913، حين أسس، إستجابة وتحدياً لروبين داريو، مجلة أزرق 1913 Azul. إلا أن أفكاره الشعرية الأولى كانت إعلاناً عن عدم الانسجام (مع الشعر القائم) أكثر من كونها عروضا واضحة لنظرية شخصية.

وفي عام 1914 يكتب هويدوبرو في بيانه بعنوان Non serviam: «لقد غنينا للطبيعة (الأمر الذي لا يكاد يهمها)، ولم نبدع أبداً حقائق خاصة بنا، كما تفعل هي وكما فعلت في العصور الماضية حين كانت فتية وممتلئة بالدوافع الإبداعية»، هنا ترد كلمة «إبداع» مرتين. إن هويدوبرو يعلن مثله الأعلى الشعري المستقبلي. وفي عام 1916 يلقى خطابا في المجمع الألثني الهسباني لبوينوس أيرس. ويؤكد: «أن كل تاريخ الفن ليس سوى تاريخ تطور

الإنسان-المرآة للإنسان-الإله». كان الشاعر مقلد الطبيعة. ومنذ الآن سيصبح مبدع حقائق شعرية جديدة نابعة من الروح وليس من العار. إن «عمل قصيدة، كما تصنع الطبيعة شجرة». هو هدف مذهب الإبداعية. وهويدوبرو، الذي كان حينئذ مقيما في باريس، وصديقاً أبوللينير ومقلداً له أحياناً، كان يجد موقعه في طليعة الأدب الفرنسي. لكن طليعية هويدوبرو تختلف عن المستقبلية وعن السوريالية. فهو لا يعتقد، مع المستقبليين، أن شعر القفز البهلوان، شعر اللطمة، والكلمة، يمثل تجديداً («فليقرأ السيد مارينيتي Marinetti الأوديسة و الإلياذة»). ولا يعتقد، مع السورياليين، أن الآلية غير الواعية يمكن أن تكون منبعاً للإبداع الشعري لأن الشعر عمل من أعمال الفكر «وكلمة فكر تتضمن التحكم». وعلى غرار مالا رميه، ورامبو، وريلكه المبكر، يؤمن هويدوبرو بالشعر بوصفه إبداعاً مطلقاً. ومثلهم، وبالأخص مثل مالارميه فيIgitur وفي ضربة حظ Un coup de des، يؤمن بأننا يجب أن نهجر الطبيعة من أجل إعادة خلقها. إن الشاعر يتحول، فعلا، إلى «إنسان-الإله».(3)

ولنر كيف يكتمل مصير شعر هويدوبرو-مفهومه للعالم-في أكثر قصائده طموحاً، وربما أجمل قصائده: ألتاثور Altazor.

إن التاثور قصيدة تندرج في هذا النوع من الشعر المعاصر الذي يميل إلى تحويل نفسه إلى ملحمة للوعي وللذاتية. بهذا المعنى تتآخى التاثور مع قصيدة Ana basis لسان جون بيرس، والأرض الخراب The waste land لإليوت، وأناشيد Cantos عزرا باوند، و نارسيسوس Narcisse لفاليري أو موت بلا نهايةMuerte Sin fin لخوسيه جورستيثا Jose Gorostiza. وموضوع التاثور هو الموت. ومنذ المقاطع الأولى نشهد السقوط في فضاء يعلن الشاعر أنه خاو:

ستموت التاثور	Altagor moriras ...
... اسقط	Cae
اسقط أبدياً	Cae eternamente
اسقط إلى قاع اللانهاية	Cae al fondo del Infinito
اسقط إلى قاع ذاتك أنت	Cae al fondo de ti mismo

وسقوط التاثور سقوط داخلي، انهيار للروح. وليست روحاً مجردة: إنها، بشكل ملموس وبأحادية مطلقة Solipsisticamente، روح التاثور-هويدوبرو:

لقد أنصفتني يافيثتي هويدوبرو
إذ يسقط عني ألم اللسان والجناحين الذابلين.

إلا أن هويدوبرو يحاول، في تقليد مباشر لويتمان، أن يكون صوت الكون. في مواجهة العدم، والخواء، والعالم المهجور، يريد الشاعر أن ينهال على نفسه «بالتجديفات والصرخات». وخلال برهة، يحس بأنه منتصب في العالم الذي يخلقه خياله: «أنا كل الإنسان». يود الشاعر أن يشعر بأنه أرضي، هائل، إنساني. يبدو أن الشاعر قد بلغ مرحلة التكامل مع ذات قلب الواقع: إنه وجوده الخاص بقدر ما هو العالم الذي يخلقه. يبدو أن الخواء قد تلاشى.

أنا كوني بلا حدود	Soy desmesuradamente cosmico
الأحجار، والنباتات، والجبال	Las piedras las plantes las montanas
تحييني والنحل والجرذان	Me saludan las abejasy las ratas
الأسود والنسور	Los liones y las aguilas
النجوم والشفق والفجر	Los astros, los crepuscules, las albas
الأنهار والغابات تسألني	Los rios las selvas me preguntan

لكن الشاعر يعرف أن هذا العالم هو عالمه هو، وأن هذا الواقع من إبداعه هو، يعرف أن لاشيء يوجد سوى الوضوح الهاذي لصاحب بصيرة دون موضوع للبصر. يريد أن يبلغ حد أن يكون هو الكل، وبرغبته في أن يكونه («الحنين إلى أن أكون طيناً وحجراً أو إلهاً») يترك الباب مفتوحاً للعذاب، «عذاب المطلق والكمال». لم يعد الشاعر قادراً على أن يؤمن بحقيقة عالمه. ولم يبق له سوى اللعب بالصور وبالأصوات:,La golonnina, la golongira, la golonlira la golonbrisa, la golonchilla. حانت ساعة الموت. العالم «يتحلل ببطء» موت الرب يؤدي إلى موت الإنسان، القصيدة تلغي الشعر وتلغي الفلسفة بنفس طريقة موت بلا نهاية لجوروستيثا-القريبة من ألتاثور هويدوبرو-في إنكار العالم، وإنكار النباتات، وإنكار الحيوانات، والكائنات الخاملة، وإنكار الشاعر الذي أنكر العالم الذي خلقه بيديه. ويمكن في خطوط عريضة أن نتبين أربعة أشكال وأربعة مضامين في شعر بابلو نيرودا. الأول تشكله أشعاره الرومانسية العابثة حيناً، والمشبعة بالحنين حيناً، والتي تمثلها عشرون قصيدة حب وقصيدة يأس واحدة، عام 1934.

Veinte poemas de amor y una cancion desesperada. والـثـانــي-أكـثـرهـا شخصية بالتأكيد-يولد مع إقامة على الأرض Residencia en la tierra ويظهر من جديد في مناجيات أولية Odas elementalres ونجد الثالث في النفس الملحمي لـ النشيد الشاملCanto General ، والرابع في القصائد السياسية والدعائية: الإقامة الثالثة Tercera Residencia وجزء كبير من النشيد الشامل.

وإذا اقتصرنا على الأسلوبين أو المرحلتين اللتين تتمتعان بأكبر قيمة، وقوة، وتأثير، فعلينا أن نشير إلى الإقامة الأولى وإلى النشيد الشامل.

كتبت (إقامة على الأرض) في فترة أصبحت فيها السوريالية موجودة في الشعر الغنائي باللغة الإسبانية. وأبسط الأمور-وليست بالخطأ دوما- اعتبار إقامة على الأرض قصيدة سوريالية. وما يقرب نيرودا من السوريالية هو نوع من الكتابة يغوص في اللاوعي: كتابة حلمية وذات دوافع حلمية. وبالفعل، يكاد يكون من المستحيل دائما أن نميز، في إقامة على الأرض، بين الحلم والواقع. والرموز الأساسية التي يستخدمها نيرودا (والتي حللها باستفاضة أمادو ألونسو Amado Alonso في شعر وأسلوب بابلونيرودا (Poesia y estilo de pablo Neruda تدخل في التصنيفة العامة لـ «التجسيد المادي لما هو لامادي» (أمادو ألونسو (رموز) الورود، والنحل، والحمام، والعصافير، والأجراس، والكروم، والعناصر، والجنس، والرطوبة، والمطر. كل هذه الرموز، ولنكرر هذا من جديد مع أمادو ألونسو، هي «أشكال لتشييىء ما هو ذاتي ولإضفاء الذاتية على الموضوعية،. كان من الضروري الإشارة إلى هذه العناصر. فهل يمكننا التعميم أكثر من ذلك؟ إن هذا التعميم يحملنا على القول إن شعر إقامة على الأرض يمزج، بطريقة تذكر بما سماه الرواقيون «المزيج النهائي»، بين الخارجي والداخلي،، بين الذاتي والموضوعي، ويتحقق هذا المزيج الشامل في المادة. هذا النيرودا الذي يؤمن بوجود مادة واحدة وحيدة وبنوع من الاتحاد هو في المحل الأول اندماج في «كثافة<< الكل، عاق من أزمة روحية دفعته إلى تغيير طرقه وأساليبه. وقد بدأت هذه الأزمة قبل الحرب الأهلية الإسبانية لكنها تبدت في المحل الأول بدءاً من هذه الحرب، حين أصبح نيرودا عضوا في الحزب الشيوعي. تحول نيرودا إلى شاعر إجتماعي-وأحياناً إلى شاعر منشورات-لكنه بلغ حد التحول إلى الشاعر الملحمي في النشيد الشامل. ويكشف النشيد الشامل، في آن واحد،

عن الكاتب الملتزم، عن كاتب الكلمة والفعل، وعن الشاعر المتحضر. ولكنه يكشف في المقام الأول عن شاعر الأرض-شاعر الأرض الهسبانو-أمريكية- الذي لا يذوب في الطبيعة بل يتأملها من أجل رسم لوحات ضخمة ورائعة.

إن نيرودا، القريب من السوريالية في بداياته، هو الشاعر القادر على أن يتغنى في أفضل لحظاته بنوع من واحدية المادة الحية، بنوع من «الهيلوزويستية Hilozoismo التي تجد إلهامها في ضمير تجسد في المادة.

أما عالم خورخي لويس بورخس فيقدم وجهين متكاملين وغير رمزيين. الأول فانتازي وخيالي نجده، قبل كل شيء، في المقالات وفي «القصص»،[4] والثاني، نجده أساساً، لكن ليس بطريقة شاملة، في القصائد.[5]

لقد أعلن بورخس «شغفه غير المؤمن والمتصل بالصعوبات اللاهوتية». وأحد شخوصه، بكلى Buckley، «لا يؤمن بالله، لكنه يريد أن يبين للرب أن البشر الفانين قادرون على إدراك العالم».[6] وسكان تلون Tlon طبقوا بحماسة فينومينية (ظاهراتية) هيوم دون نسيان الأفكار المحورية في كتاب (العالم باعتباره إرادة وتمثلا) وواقع (تلون) ليس موضوعياً مطلقاً. الشيء الوحيد الذي نعرفه عنها نستقيه من «سلسلة من الأفعال المستقلةد. وكما في «ظاهراتية» هيوم-أو أوكهام-يتقلص العالم إلى سلسلة من الانطباعات، التي في ارتباطها، تنتهي بأن تكون أفكاراً عامة. والآليات النفسية، التي تتلخص في «الكيمياء العقلية» التي تحدث عنها تين Taine تجعل من الروح فراغاً لا يكون فيه للأفكار علاقة بأي مرجع واقعي. والشيء نفسه في تلونTlon، وأوكبارUqbar، وأوربيس ترتيوس Orlois Tertius. والنتيجة المنطقية لهذه النزعة الظاهراتية الراديكالية («والمفتعلة») هي: أن العالم يتقلص إلى العدم. وربما يتقلص العالم إلى مجرد سلسلة بسيطة من الكلمات أو، كما يفضل بورخس أن يقول: «ربما كان تاريخ العالم هو تاريخ التأكيدات المختلفة-لبضعة مجازات» (كرة باسكال La esfera (de pascal هذه الظاهراتية تتيح لبورخس نفي العالم الموضوعي. كما تتيح له أن يستبدل باللاهوت والميتافيزيقا قصصه الخيالية الفانتازي التي تكتسب قيمة الواقع. وما يمكن تسميته «الميتافيزيقا الفانتازية» عند بورخس يمكن أن يتلخص في بضع أطروحات:

(ا)العالم غير واقعي أو هو ذاتي تماماً «أو المثال الكلاسيكي هو مثال العتبة التي تبقى طالما يتردد عليها متسول والتي تختفي عن الأبصار عند

موته»(Tlon Uqbar, Orbis Tertius).

(2)العالم مجاز. والأمثلة كثيرة: ما ذكرناه في كرة باسكال، وسور الصين بوصفه عزلة مرغوبة.

(3)العالم واحد. لكن، هل يمكن أن توجد هوية شخصية إذا كان الكل هو الشيء نفسه؟

(4)الزمن غير موجود. وهناك أشكال كثيرة لنفي الزمن في (مناقشة Discusion)، و (تاريخ الأبدية Historia de la eternidad و إستقصاءات أو تحقيقات جديدة. (Otras inquisiciones هذه السلسلة من الأطروحات ليست مستقلة فيما بينها: بل توحدها فكرة سأشرحها بإيجاز.

إذا كان الزمن دورياً فإن الزمن المتعاقب يكف عن الوجود، وكل لحظة هي الأبد مكرراً أبدياً. «كل الرجال هم شكسبير». والعالم الدائري هو كذلك عالم تكراري، وبهذه الصفة، فإنه موضع شك دائم. العالم، والنبات، والأرض، والإنسان، يمكن إرجاعها إلى صفر. وكل شيء، النقطة والصفر يتطابقان في تحول يثير الهذيان للتلاشيات وأشكال النمو المطلقة العنان. العالم يمكن ويجب أن يلخص في مجاز. الواقع لفظي بنفس الطريقة التي تكون بها «عظمة كيبيدو لفظية» «استقصاءات جديدة».

من أجل إنكار العالم يستخدم بورخس الاسمية. من أجل إنكاره وتقليصه إلى وحدة، إلى دائرة، إلى مجاز، كان على بورخس أن ينكر الزمن. وبفضل هذا النفي، الممكن منطقياً، وغير المحتمل حيوياً، يؤسس بورخس قصصه. والزمن الذي ننفيه هو الزمن الذي نحياه. وأفعالي تنفي كل نفي للزمن، فحياتي تؤكدني باعتباري زائلا. «إن نفي التتابع الزمني، نفي الأنا، نفي عالم الكواكب، هي ضروب يأس ظاهرة وضروب عزاء خفية. فمصيرنا (على عكس جحيم سويند نبورج Swendenborg، وجحيم ميثولوجيا التبت) ليس مفزعاً بسبب لا واقعيته، إنه مفزع لأنه غير قابل للرجوع وحديدي. الزمن هو الجوهر الذي صنعت أنا منه الزمن نهر يجرفني، لكنني النهر، إنه نمر يلتهمني، لكنني النمر، إنه لهب يهز مشاعري، لكنني اللهب. العالم، لسوء الحظ، واقعي، وأنا، لسوء الحظ، بورخس» (استقصاءات جديدة).

الأطلال الدائرية تنفجر، وتتهاوى القصص، حتى عندما تبقى في جمالها الباهر الحلمي. إننا في مواجهة الحياة، وابتداء من الحياة نعرف أن الحياة

موت.

إلا أننا، في قصائد بورخس، نجد بصورة متكررة طريقا لمواجهة الواقع مختلفة تماماً عن طريق المقالات، والقصص. إن شعر بورخس يتغنى بضواحي المدينة. هناك حيث تلامس بوينوس آيرس الريف، يكمن الشاعر كمن يكمن على حافة الحياة. الحياة المحسوسة وحياة الأمل. المدينة تنفتح على سهول البامبا الشاسعة، على اتساعات من البامبا محسوسة وملموسة، على مقاس الحواس. لا يعود بورخس يصادف هلع باسكال تجاه الخواء. بل يصادف أرضه المتواضعة المقدسة:

رأيت الموضع الوحيد من الأرض
الذي يمكن للرب أن يسير فيه على راحته.

تتعارض رؤية ضواحي بوينوس آيرس مع رؤية القصص. الأرض الآن رقة وبراءة:

الليل المتضوع كشراب ماتي(*4) مُحلى
يقرب مسافات ريفية.

وسهول البامبا بالنسبة لبورخس وكذلك بالنسبة لجيرالديس، ليست الريف أو الجبل فقط مثلما عند روسوRousseau، بل إنها صورة للأريحية الطبيعية:

أيتها البامبا
إنك طيبة دائما مثل صلاة السلام لك يا مريم».

وفي إشارة تبدو موجهة لبورخس القصص، لأحلامه الخاصة في عالم سحري، لا واقعي و «مغزى»، يكتب بورخس: «وفي حين نظن أننا نمتدح الوجود نمتدح الحلم واللامبالاة.... لا يوجد إلا العيش».

في مواجهة بورخس القصص، والمقالات، يكفي أن نعارضه ببورخس الذي يحيا، ربما بطريقة دينية، في الأرض التي كان من نصيبه أن يولد فيها. إنه محطم الزمن المتتابع، وخالق الكرات السحرية، ومؤسس أبديات بديعة ومتهاوية، لكنه كذلك شاعر الأرض الواقعية والبسيطة، والمعجب بخوسيه ارناندث Jose Hemandaz، وإيلاريو أسكاسوبي Hilario Ascasubi وإيفاريستو كارييجوEvaristo Carriego.

(ب) بحث عن المعنى.

إذا كنا نشهد عند هويدوبرو محاولة إبداع مطلق، وإذا كنا نجد عند

نيرودا التغلغل في مادة متجسدة يجرى الحلم بها، وإذا كنا نرى عند بورخس تعايش واقعين متوازيين (الفانتازيا والعالم المحسوس للشاعر)، فإننا عند أوكتافيوباث نشهد بحثاً عن المعنى الذي يتجاوز التاريخ، دون إنكار للتاريخ.

ينطلق أوكتافيو باث من تجربة العزلة كما انطلق منها شعراء جماعة المعاصرين Contemporaneas-خوسيه جوروستيثا، وشافييه فياوروتيا Xavier Villaurrutia، وسلفادور نوفو Salvador Novo. وينطلق كذلك-حتى حينما لا يتفق باث مع الكتابة الآلية-من التجربة السوريالية. وفي الحقيقة فإن باث، في شعره وفي مقالاته، يمضي إلى مدى أبعد من العزلة ومن تجربة السورياليين.

في تيه العزلة El laberinto de la soledad يعرف باث العزلة بأنها «الحنين إلى الفضاء». إذ أن الفضاء، بالفعل، يضعنا بوجودنا كجسد تجاه أشياء موجودة. وما هو خارجي لا ينتمي إلى عالم العزلة. بل ينتمي بالأحرى إلى هذا العالم الذي يعرفه باث بأنه «لا مبال بنزاع البشر العبثي» لكن الذات حين تمتص العالم وتضمه إلى روحها، تنتهي الأشياء ذاتها والفضاء الذي يحتويها إلى الاختفاء، كل شيء يذوب في الذات العابرة («هواء رحلة دوما») التي تتأمل أناها الخاص والتي يكون العالم بالنسبة لها مجرد مجاز.

والمجتمع بالنسبة للأوكتافيو باث هو تجربة أصيلة وأصلية. لكن باث ذاته يكتب، في تيه العزلة: «لقد أصبح تاريخ العالم مهمة مشتركة. وتيهنا هوتيه جميع البشر».

العزلة بالنسبة لأوكتافيو باث ليست نهاية بل نقطة انطلاق نحو التواصل، والتعميد، والجماعة. وحتى نعرف معنى هذه الكلمات في عمل باث، فإن من الضروري أن نجيب، بإيجاز، على سؤالين: ما هو أصل عزلة البشر؟ وما هي التجارب المتميزة التي تتيح لنا، ومازلنا داخل عزلتنا، مشاركة أصيلة في جماعة البشر جميعا؟

يدرك باث الإنسان باعتباره كائناً كاملا في البداية. لكن هذا الكائن الكلي يبدو لنا على الدوام تقريباً منقسما، ساقطاً، مكسوراً عند مركزه. وبوصفنا نصف كائنات، ناقصين، جرحنا الزمن، نتجه إلى البحث عن «النصف المفقود» الذي يجب أن نبلغه إذا أردنا أن نكون بشراً كاملين. وتحقق وجودنا يتبدى في أربع تجارب متميزة: هي الصورة الشعرية، والحب،

وما هو مقدس، والمعنى الذي يكمن حيث لا تبلغ المعاني اللفظية أو الذهنية.

وتتمثل الصورة الشعرية على أنها كشف أو، كما يقول باث في القوس والقيثار El arco y la lira، على أنها تجل epifania [(5*)] لوحدتنا التي تتجاوز كل التناقضات. «الشاعر-كما يكتب باث-يسمى الأشياء، هذه ريشات، وتلك أحجار خشنة صلبة لا يمكن اختراقها، صفراء من الشمس أو خضراء من الطحلب: أحجار ثقيلة. والريشات ريشات: أي خفيفة». وحين يقول الشاعر «الأحجار ريشات» «تكون الصورة صارخة لأنها تتحدى مبدأ التناقض. لأنها، بإنكار هوية الأضداد، تهاجم أسس تفكيرنا» (القوس والقيثار). في حياتنا اليومية-وكذلك في تفكيرنا المنطقي-نميز بين «الشيء» و «الآخر». أما من تخبرنا به التجربة الشعرية فهو أن «الشيء» هو «الآخر»، أن التقابلات قد توقفت، وأننا في تواصل مفتوح مع أنفسنا ذاتنا ومع العالم الذي يحوطنا. ولهذا يستطيع أوكتافيو باث أن يكتب أن الشعر هو «دخول في الوجود».

يتضمن شعر باث صوراً للدمار، والعزلة، والموت ويبلغ باث صوراً ممتزجة معها، وتتويجاً لها، هي رموز لهذه الوحدة ولهذا التعميد المستعادين. فالشمس، في سمتها، لا تسمح بالظلال، لا تسمح بتغيرات ولا تحولات. كل شيء هو وجود هكذا في نشيد بين الأطلال :Himno entre ruinas

متوجاً بذاته يفرد النهار ريشاته،
صرخة صفراء عالية،
نافورة ساخنة في مركز سماء
محايدة وخيرة!..
.... الكل إله.

وتجارب الحب والشعور بما هو مقدس شبيهة بالتجربة الشعرية، وموحدة مثلها. ففي الحب «كل ما هو مربوط بالأرض بحب المادة.... ينهض ويطير» (La estacion violeta الفصل البنفسجي) وهنا، كما في الصورة، تعود إلى تجربة وحدة الأضداد:

«كل شيء هو وجود، كل القرون هي القرن الحاضر.

إننا في الحب نحيا «بالأسماء الأولى مترابطة». الأنا لا يعود يتحقق سوى في الأنت والأنت يكتسب معناه الكامل في الأنا. إننا في النهاية «النحن». في الحب، أكثر من أي تجربة إنسانية أخرى نجد ونكون «النصف

المفقود».

وتجربة «الضفة الأخرى» لما هو مقدس تعود إلى أصل عشقي وذات طابع شعري. ويقدم ما هو مقدس نفسه في البداية، كما يقدم الحب نفسه تحت واجهات غامضة ورغم ذلك متناقضة: إنه يجذبنا وينفرنا. لكن فيما وراء التناقضات، فإنه فور أن يصبح ما هو مقدس تجربة، فور أن نعبر «البوابة المظلمة»، تتوج «تجربة الآخر» في التعميد الذي هو «تجربة الواحد».

وفي الأعمال الأخيرة لأوكتافيو باث-أساسا في هذه القصيدة الخارقة للعادة المسماة بياض Blanco وفي مقالات تصريفات وانقطاعات Conjugaciones y disuynciones-تأتي تجربة جديدة لتعطينا معنى الجماعة. وهذه التجربة-التي تقوم على أساس زمن دوري قدمه باث منذ حجر الشمس Piedra de sol-هي، جزئياً، توحيد للمتعارضات في أبدية العود الأبدي، في دورة كوكب الزهرة في الديانات السابقة على كورتيس [(6*)]. لكن أوكتافيوباث يجد الكشف الحقيقي، التجلي الحقيقي، في معنى صامت يكمن فيما وراء الكلمات، في معايشة شعرية تضرب بجذورها بلا شك في عمله لكنها تكشفت على وجه الخصوص في سنواته في الهند. فالمعاني الواقعية تكمن فيما وراء الحواس. هل هي لا واقعية هذه التجربة الأولية؟ ليس هذا في (بياض) حيث المبدأ هو الروح. من دورة إلى دورة، من الشبقية إلى الكلمة، من الحب إلى الأرض، من الكلمة إلى الزهرة، ومن الأرض إلى الزهرة والكلمة:

الروح
اختراع للجسد
الجسد
اختراع للعالم
العالم
اختراع للروح.

إن أوكتافيو باث، الذي لا يكون الشعر لديه عارياً من اللحم أبداً، والذي يكتسب الشعر لديه في أحيان كثيرة نغمات وتشديدات اجتماعية، هو أساساً شاعر وكاتب «التحول» إلى واقع آخر أكثر واقعية من واقع الظواهر. وباث يقول لنا إن للحياة معنى إذا كنا قادرين على أن نطلق أنفسنا خارج

أنفسنا ذاتها لكي نستعيد أنفسنا في الآخرين. أن نعرف أنفسنا أكثر من ذلك: أن نحيا منسكبين في عالم ومتحولين إلى ما نكونه حقيقة».

والنهر يمتطي مجراه، يطوي أشرعته، يجمع صوره ويتداخل في ذاته. (الفصل العاصف 7).

(جـ) الواقع، والفانتازيا، والصورة، و أسطورة

أنتقى من بين القصاصين المتأخرين أولئك الذين يطرحون بشكل أكثر حدة مشكلة الواقع والتخيل «الفنتازيا». ويرجع إصراري على أعمال رولفو Rulfo وليثاما ليما Lezama Lima إلى قيمة أعمالهما مثلما يرجع إلى حقيقة أنهما من الكتاب القلائل الذين يمثلون حالات حدية يتشابك فيها الواقع والفانتازيا إلى حد تشكيل عالم فريد وكامل. [(8)]

وتمزج أعمال خوليو كورتاثار الدعاية بالفانتازيا، والتهكم، والتحليل النفسي، والانطباعية، وكذلك الهموم الاجتماعية في السنوات الأخيرة. والحجلة، أفضل روايات كورتاثار، تضاعف المنظورات والنوافذ المفتوحة على شخصيات حية وحلمية. فالكرونوبيو[(*7)] والمشاهير هي، بالتأكيد، كائنات من عالم آخر، من عالم متخيل لكنها، قبل كل شيء-أهذا تذكير بسويفت Swift؟-، دغدغة ساخرة لعالمنا الذي يتحول إلى فانتازيا. واللافتات الباريسية من عام 1968 تضفي على الجولة الأخيرة Ultimo round لمسات من الواقع ومن السوريالية تتبادل في جو تلك الأيام الثورية. وتذكرنا الإختفاءات الغامضة، باستمرار، بـ «اللعبة الكبيرة» لرينيه دومال Rene Daumale، وبجيلبير ليكونت Gilbert lecomte وسيما Sima. وعبارة للينين في الجولة الأخيرة تلف دورات حول العالم، ثمانون يوماً وجولة ملاكمة حلمية في آخر أعمال كورتاثار: «يجب أن نحلم، لكن بشرط أن نؤمن بجدية بحلمنا، أن نفحص بعناية الحياة الواقعية، أن نواجه ملاحظاتنا بحلمنا، أن نحقق بتمحيص تخيلاتنا (فانتازيانا)». ويكتب كورتاثار وهو منشغل بالوضع الحرج للإنسان الحديث،: «إنني لا أتنكر، نتيجة لعجزي عن العمل السياسي، لمهنتي الثقافية الموحشة، لبحثي الأنطولوجي العنيد، لألعاب الخيال في اكثر مستوياته إثارة للدوار، لكن كل هذا لايدور حول نفسه، وليس له أي علاقة بالنزعة الإنسانية المريحة لمتأنقي الغرب. ففي أكثر ما يمكن أن أكتبه سهولة تظهر دائما رغبة في الاحتكاك بحاضر الإنسان التاريخي، ومشاركة في مسيرته

الطويلة نحو أفضل ما لديه بوصفه كتلة اجتماعية وإنسانية» (الجولة الأخيرة).

وفي مفترق طرق مماثل، مع إرادة سياسية أكبر، نجد أعمال كارلوس فوينتس المتجذرة في نقد الحياة المكسيكية تجذرها في «المنطقة المقدسة» للأساطير. وقد بدأ كارلوس فوينتس عمله بمجموعة قصصية-هي الأيام المقنعة-Los dias enmas carados ترتبط بالسوريالية بقدر ارتباطها بالقصص «القوطية». ويمكن أن نجد تقاليد تخيلية (فانتازية) مماثلة في روايته البديعة أوراAura (وفي الإقليم الأكثر شفافية La region mas transparente) و(موت أرتيميو كروث La muerte de Artemio Cruz، يكتب فوينتس أدباً نقدياً وساخراً، وثورياً. وفي رواياته الأكثر حداثة، وخصوصاً في المنطقة المقدسة Zona sagrada ينسج فوينتس الواقع بالفانتازيا. أين السر؟ في ظاهر الأشياء ذاتها في بداهتها، في وضوح الفانتازيات، فيما هو مرئي. إننا نشهد عالماً من التبدلات والتحولات. والرواية لا تفتقر فقط إلى التطور بالمعنى التقليدي للكلمة، فالحقيقة، كما يكتب فوينتس، هي أنه «لاشيء يتطور، كل شيء يتحول»-ولا أدري إن كان يتذكر عن وعي مسرح العالم الكبير--: «أنت أيضاً تعتقد أننا نمثل؟». هل يمثلون يوليسيس، وتليمال، والضارعات وكلوريا، واللوحات الباروكية، وأرتيميو كروث، ومخاوف الإقليم الأكثر شفافية، والبشر والآلهة؟ لهذا السؤال إجابة واحدة محددة. يكتب فوينتس: «كل هذا يمكن أن يكون تمثيلا-بروفة-لشيء» (المنطقة المقدسة).

أما مائة عام من العزلة Cien anos de soledad لجابرييل جارثيا ماركث فهي استثنائية. وقد كتب جاك ريتشاردسون :Jack Richardson «نجحت رواية جارثيا ماركث في أن تكون ملحمية في لحظة كان ما يهم الأدب فيها هو الشيء الخاص والمعقد عن وعي» (,Gabriel Carcia Marquez, Master worker en New York Revieu of books, volxiv num. 6, 1970, yen Dialogos, Mexico, junio de 1970.)-Mayo

نصل إلى نهاية الرواية. فيكتشف أوريليانو بوينديا أن مجمل الرواية قد كتبه ملكيادس أحد الغجر الذين يظهرون في بداية الرواية في ذهن أول سلالة بوينديا. ونقرأ: «لم يستطع أوريليانو أن يتحرك ليس لأن الرعب قد شله، لكن لأنه في تلك اللحظة الرائعة تكشفت له المفاتيح الحاسمة للصحائف

المرتبة في زمان ومكان البشر: أول السلالة مربوط في شجرة وآخرها ياكله النمل». ونعرف، يقيناً، أن كل الرواية هي مجاز بالغ الشمول وتراجيدي للوضع الإنساني. إنها ذلك، وهي أيضاً شيء أكثر دقة: إنها تاريخ عائلة بأكملها تمر من البراءة إلى الدمار، إنها خلق مكان أسطوري-مركز للعالي مثلما في كل تاريخ سحري-هو ماكوندو، إنها سقوط البشر، استغلال وفساد شعب محدد في هسبانو-أمريكا، إنها حضور المرأة-المرأة-الأم، والمرأة-المؤسسة-لتي تسمى أورسولا. إن مائة عام من العزلة، بتجذرها، وصخريتها، وتدفقها، هي رواية أرض ورواية أسرة، رواية أرض البشر، رواية الدورات المضطردة الجحيمية التي تحملنا من الفردوس والبراءة إلى الموت. ويسود الرواية السحر، سح مصنوع من الأرض والحلم وهو أيضاً خرافة وأسطورة أكثر منه تاريخاً. وربما كان أكثر ما في مائة عام من العزلة خروجاً عن المألوف هو القدرة على القصص بواقعية دقيقة، وأحياناً عارية لدرجة تحويل الواقع إلى أسطورة دون أن تفقد الأسطورة لمستها الواقعية.

وليس من العدل أن نغفل هنا ذكر بعض قصاصي الجيل الجديد: فلنتذكر ماريو فارجاس يوسا Mario Vargas LIosa، الذي يمكن أن نتبين لديه تأثيرات لفوكنر-مثلما لدى غيره من روائي أمريكا الهسبانية-والذي نكتشف لديه، بالدرجة الأولى، أسلوباً خيالياً بصورة قوية تمتزج فيه، كما لدى فوينتس، وكما لدى جارثيا ماركث، الموضوعات الاجتماعية والأشكال التخيلية، لكن يسود لدى فارجاس يوسا، ما هو إجتماعي، ولنتذكر خوسيه دونوسو Jose Donoso، الكاتب ذي الأسلوب الكلاسيكي الصارم والاهتمام الرومانسي، والذي قدم في روايات وقصص راقية تحليلات نفسية كما قدم ضروب عنف مفزعة تقال برشاقة لا يتملكها سوى قلة من الكتاب المتأخرين، ولنتذكر كابريرا إنفانتي Cabrera Infante، الكاتب الذي ينشغل تحت تأثير جويس، بالبنية اللغوية لأعماله انشغالا لا يجاريه فيه سوى القلة، ولنتذكر، بين الأكثر شباباً، خوان جارثيا بونثي Juan Garcia Ponce وفبيثتي لينييرو Vicente lenero، وجوستافو ساينث Gustavo Sainz، وسيفيرو ساردوي Severo Sarduy، وسلفادور اليثوندو Salvador Elizondo، ونستور سانتشث Nester Sanchez وكثيرين غيرهم ممن يبدأون أعمالا واعدة.

إلا أن هناك روايتين لا تباريهما سوى روايات قليلة في طرح مشكلة

العلاقة بين الواقع والفانتازيا: هما بدر وبارامو Pedro Paramo لخوان رولفو، والفردوس Paradiso لخوسيه ليثاما ليما.

نشر خوان رولفو كتابين فقط: قصص السهل المشتعل El llano en llamas، ورواية بدرو بارامو. ويجمع أسلوب رولفو، في قصصه مثلما في روايته، بين اللغة الشعبية واللغة الشعرية. وفي أعماله يبلغ من امتزاج الفانتازي والواقعي أنه في بعض الحالات لا يمكن عملياً التمييز بين الواقع والفانتازيا. ويصوغ كل أعماله القاسم المشترك للوحدة والموت. ففي قصة منحتنا الأرض Nos ha dado la tierra تحاول مجموعة من الرجال، بصورة واقعية، الحياة في مكان قفر ويجدون أنفسهم محكوماً عليهم بالبؤس والموت، وفي قل لهم ألا يقتلوني Diles que no me maten نشهد الميتة العنيفة لعجوز يغتاله ابن رجل كان العجوز قد قتله منذ خسة وثلاثين عاماً، وفي لوفينا Luvina نجد أنفسنا في قرية لا يوجد فيها سوى الريح. وتحكي قصة تالبا Talpa رحلة حجيج. من هم الحجاج؟ إنهم تانيلو Tanilo الموشك على الموت، وزوجته، وأخوه الذي يعشق زوجته. ونعرف أنهما يجرجرانه عبر جبال ووديان ودروب متربة حتى يعجل بالموت. وفي أناكليتو مورونس Anacleto Marones تتعايش الخيانة الزوجية والدعاية السوداء.

من المؤكد أن كل قصص رولفوتشير إلى حقائق فيزيائية، تاريخية أو اجتماعية لكنها جميعها مكتوبة بالضمير الأول المفرد، وجميعها تكتسب نغمة اعتراف فكأن على الشخصيات أن تهرب من وحدتها وتوصلها إلى القراء. وفي العادة، «تقع» أقاصيص رولفو في الحاضر وفيها جميعاً، على وجه التقريب، تظهر كلمة «ذاكرة»، أحياناً، بصورة متكررة. وفي لحظة حاسمة من حياتها يكون على الشخصيات أن تتذكر الماضي بينما تود نسيانه بكل طاقتها.

وفي كل أعمال رولفو يغلق الزمن. والمستقبل مختوم بتقشف. ولا يبقى سوى الحاضر. وهنا-يكمن الحزن الشديد العمق في قصص رولفو، وفيه تكمن، كذلك، قدريتها. بكلمة واحدة، فإنها عندما تقصر الحاضر فقط، حينما لا يستطيع الحاضر أن ينفتح على المستقبل، فإن القدر يسود كل شيء، لأن الحرية تتضمن إمكانية المستقبل. لكن شخوص رولفو، التي تحددت بما صنعته، تظل ساكنة تجاه مصيرها. وباستثناء القصة المرحة

أناكليتو مورونس، ليس ثمة مخرج في الفن القصصي لرولفو.

ونفي المستقبل في قصص رولفو بجعله الزمن ماضياً خالصاً هو نفي جزئي-باستثناء حالة لوفبينا-. وفي المقابل، فإن النفي الجذري للزمن يوجد في الرواية الرائعة، الواقعية والمتخيلة، التي تعد سلفاً لكثير من الروايات اللاحقة «ربما كان من بينها رواية جارثيا ماركث» وهي رواية بدرو بارامو. ما هي حبكة بدرو بارامو؟ بالمجنى الكلاسيكي للكلمة ليس للرواية حبكة. وقد قيل إن ما يحدث في بدرو بارامو يمكن أن يجري خلال أعوام، أو شهور، أو لحظات. لكن لحظات الزمن هنا تفتقر إلى الأهمية ففي اللحظة التي تبدأ فيها الرواية تكون شخصياتها قد ماتت. وفي المسودة الأولى للرواية كان رولفو قد أستخدم العنوان المؤقت الهمهمات Los murmullos. وفي الحقيقة فإنها رواية مصنوعة من الأصداء، والرنين. ولأنها رواية ماض حجري كانت فيه الشخصيات (متى؟) واقعية ومتجسدة، فإن بدرو بارامو هي رواية ذاكرة فانتازية، سحرية وواقعية. إن ظاهر الرواية-وظاهر قصص خوان رولفو-واقعي، أما جوهرها الحقيقي، فحلمي.

طبيعي ألا يكون من العدل اعتبار ليثاما ليما مجرد كاتب رواية الفردوس 1968(Paradiso). فإن ليثاما ليما يجد مكانة ضمن تقاليد للأدب الغربي ربما كان أول أساتذتها خوان رامون خيمينيث Juan Ramon Jimenez وفاليري Valery. ومنذ شبابه اهتم ليثاما بحياة وآداب كوبا مثله في ذلك مثل إميليو باياجاس Emilio Ballagas، وأليخو كاربنتييه Alejo Carpentier، ونيكولاس جيين Nicolas Guillen، حتى حينما لم تكن أعماله تسعى بحثاً عن إلهام مباشر في الشعر الأفرو-كوبي أو الأفرو-كاريبي. وبوصفه مؤسساً، جمع رودريجث فييو Rodriguesz Feo لمجلة أصول (أوريخينس) Origenes-التي ستولد حولها جماعة الكتاب الكوبيين العظام اليوم: ثينتيو فيتيه Cintio Vitier، و إليسيو دييجو Eliseo Diego كان ليثاما منذ موت نارسيسوس Muerte de Narciso، التي كتبت عام 1937 حين كان الشاعر في السابعة والعشرين من عمره، واحداً من أفضل الأصوات الشعرية للغتنا و موت نارسيسوس، تلك القصيدة المتقشفة، الصعبة، الدقيقة، القاسية مثل بلورة الصخر، تشهد على هذه «العودة إلى جونجورا» التي بدأها ألفونسو رييس Alfonso Reyes وداماسو ألونسو Damaso Alonso، والشعراء الأسبان في أعوام العشرينات

هذه العودة نفسها، التي تزداد فرديتها، تزداد باروكيتها، تظهر في إشاعة معادية Enemigo rumor ومغامرات سرية Aventuras sigilosasوفي الكتاب الناضج والواضح المسمى دادور Dador أما مقالات ليثاما، المفرطة في الباروكية أحياناً، فتقدم روايات لاهوتية-شعرية للأدب وللحياة. وصف بينها تبرز (أفعى دون لويس دي جونجورا Sierpe de Don Luis de Gongora)، و (الصور الممكنة-Las im agenes posibles)، وهذا الكتاب الصعب-«الصعب فقط هو الحافز» هكذا كتب ليثاما ليما-الذي هو (التعبير الأمريكي La expresion americana).

كيف يمكن أن نصنف ليثاما ليما؟ كشاعر بصورة بارزة، كشاعر باروكي، وكشاعر كاثوليكي. وأي قراءة لـ «الفردوس لا تأخذ في اعتبارها هذه الأبعاد لعمل ليثاما ليما ستكون زائدة عن الحاجة، أو على الأقل، سطحية.

في خلاصة الأحاديث Suma de conversaciones الأرماندو ألفاريث برافو Armando Alvarez Bravo، وهي تصدير لـ (مدار ليثاما ليما Orbita de lezama lima, coleccion Orbita, la Habana, 1966) تتضح جلية الإرادة الشعرية-الدينية لليثاما-وليثا ماليما، شاعر المجاز والصورة، هو أيضا شاعر تجسيد هذا وتلك. فالصورة تقدم باعتبارها «واقع العالم غير المرئي»، أما المجاز، المصنوع من توترات متعارضة، فيؤدي إلى التشابهات. العالم الشعري عالم يتكون «على صورة وشبه»، وهو كذلك خلق صور وتشابهات. والشعر هكذا هو كشف للقداسة. كيف يمكن التحقق من حقيقة وصحة الصور و«التشابهات» بين عالم الإنسان والرب؟ إن ليثاما ليما، بوصفه أوغسطيناً أكثر منه توماوياً[*8]، وبوصفه منحازاً لآباء الكنيسة أكثر من كونه أرسطوياً، ينكر البراهين. إن ليتاما، المؤمن، القريب من ترتوليان، يعرف أنه مامن برهان أكثر من الحمولة الثرية من الصور والتشابهات التي أقامها وشيدها الإنسان والتي يواصل الإنسان إقامتها وتشييدها: من العصور الأسطورية وحتى أساطير عصرنا. ويجب أن نطبق على أشعاره-وهكذا يفعل ليثاما-كلمات ترتوليان: «إنه مؤكد لأنه مستحيل». ويعلق ليثاما ليما على ذلك بقوله: «من هذه العبارة يمكننا استنتاج طريقين أو منهجين شعريين: ما يمكن تصديقه لأنه لا يصدق (موت أبن الرب) والمؤكد لأنه مستحيل (البعث)». وبدل الإنسان المخلوق-من أجل الموت-الذي أعلنه هايدجر Heideggerفي الوجود والزمان، يحل ليثاما محله-بصورة لا تصدق،

أي، بمسألة من الإيمان المتخيل-الإنسان بوصفه «المخلوق من أجل البعث» ليس عالماً آخر ذلك العالم ونادراً ما تصدق هذه الكلمة-كما تصدق هنا-الذي يطلق في لفلفات، ومجازات، وأقاصيص، رواية الفردوس، ذلك العمل المكتوب بجهد والمنقح حتى الكمال. ومن العبث أن نحاول في هذه الصفحات أن نفسر كل التلميحات، والإشارات، والطرق والعمليات الواردة في هذه الرواية الفردوسية والجهنمية، وخصوصا فيما هو جحيمي منها، في شر العالم، الذي يتحول حتى يكسو باللحم الحي صورة ضروب البعث. إن الفردوس هي واحدة من تلك الخلاصات التي بحث عنها ليثاما في التعبير الأمريكي. إنها رواية ترتكز على الحياة البالغة الدقة لهافانا في العقود الأولى من القرن الحالي، وتروي الفردوس البراءة والعنف، السذاجة والانحرافات الجنسية، تتعمق في الشر، في الحرمان وفي الرعب، تسخر من التاريخ وتستبدله بالأسطورة، لكن الأمر هنا أمر أسطورة معتقد فيها وقابلة للاعتقاد، أسطورة هي حقيقة التاريخ. منعطفات كثيفة الأنوار جداً، وفواكه استوائية، ومناقشات غنوصية (ألا تسمى الشخصيتين الأكثر حيوية، وأحياناً الأكثر تدميراً في الرواية فرونيسيس وفوتيون Fronesis y Focion؟) تثري رف المذبح المصنوع من مخرمات وأجزاء غائرة، رف المذبح هذا حيث يصبح سان جورج المضيء هو سان جورج الذي يكاد يكون شريراً لكي يعود فيولد سان جورج المضيء! إن شخصيات الفردوس تتجسد في صورتها وشبهها الخاص لتنتهي بأن تتجسد في صورة وشبه الكل. وفي النهاية تعود الرواية على أعقابها، وتحيلنا إلى دواراتها، إلى ألعابها المشؤومة والمخلصة، إلى وضع إنساني ساقط يمكن استعادته: «الشرير يجد نفسه حينئذ في يوم الدينونة، في مواجهة البعث» سيكون سان جورج المضيء قد انتصر على الظاهر الظلامي لسان جورج المتخيل بصورة مشؤومة من جانب إيرادات مانوية عمياء .لا ينكر ليثاما ليما هذا الواقع، لأنه كإنسان، ودون أن يؤمن بمطلقات التاريخ، والعلم، والتقدم، والوجود، يعرف أن حياته من هذا العالم. لكن الواقع التاريخي، الواقع القابل للتصديق لأنه مرئي، ليس واقعيا إلا بسبب مالا يقبل التصديق وما هو صامت، بسبب ذلك الذي تشير الصور صوبه.

3 - الواقع «الآخر» للفن الراهن

من السهل أن نرى، في أسماء بعض من أفضل كتابنا اليوم، أن ما تعودنا

فهمه على أنه الواقعية (أدب العادات، الأدب المحلي ذي النزعة المحلية، الأدب الوثائقي) يمر بأزمة واضحة في أمريكا اللاتينية. وإذا أخذنا في الاعتبار الشعراء على وجه الخصوص-الذين لا تمثل الواقعية أبداً عاملا حاسما بالنسبة إليهم-فسوف يكون علينا أن ندرج، بين مخترعي ومكتشفي العوالم الخيالية، غالبية الشعراء العظام الأمريكيين اللاتين لهذا القرن، بل وغالبية الشعراء الأمريكيين اللاتين على طول التاريخ الهسبانو-أمريكي. ومن بين مكتشفي الواقع «الآخر»-المتخيل، والفانتازي، والسوريالي-: لوبث فيلاردي Lopez Velarde، وجابرييلا ميسترال Gabriela Mistral، ودلميرا أوجستين Delmira Augustini، وألفونسينا ستورني Alfonsina Storni، وبالدوميرو فرناندث مورينو Baldomero Fernandez Moreno وماريانو برول Mariano Brull، وألفونسو، ريس وسيزار فاييخو، وزافبييه فبيا أوروتيا، وخوسيه جوروستيثا، وكورونيل أورتيتشو، وكاريرا أندرادي Carrera Andrade، وفستفالن Westphalen(وهو إلى جانب الإسباني لاريا Larrea يمثلان السورياليين الأصيلين الوحيدين في الشعر المكتوب باللغة الإسبانية)، ومولينارى Molimari، وجونثالث لانوثا Gonzalez Lanuza، وفرنثيسكولويس برناردث Francisco luis BernardeZ، وثينتيو فيتيه Cintio Vitier، وإيدا جرامكو Ida Gramcko، وعلى تشوماثيرو Ali Chumacero، وبين الأكثر شباباً، خوسيه إميليو باتشيكو Jose Emilio Pacheco، وهوميرو أريدخيس Homero Aridjis، وروبرتو خواروث Roberto JuarroZ، وأليخاندرا بيثارنيك-Ale jandra Pizarnik... كل الشعر ينحو نحو الصورة التي نظر إليها فيكو باعتبارها أسطورة مكثفة. كل شعر ينحو نحو الأسطورة. فما هي الأسطورة؟ إجابات قليلة هي تلك التي تبدو لي في وضوح هذه الإجابة التي أصبحت كلاسيكية لباتشوفن J.bachofen: الأسطورة هي تأويل للرموز. إنها تنبسط في سلسلة من الأفعال المترابطة ظاهرياً فيما بينها والتي يضمها الرمز في وحدة واحدة. الأسطورة تشبه مقالا فلسفياً بقدر ما تقسم الفكرة إلى سلسلة من الصور المترابطة وتترك القارئ يستنتج النتائج النهائية» وبعبارة أخرى، فإن الأسطورة-مثل الصورة عند باث أو عند ليثاما ليما-تضعنا على حدود ما يمكن أن يقال، على ضفة الصمت، على ضفة المدلولات التي تؤسسها الكلمات دون أن تفرغ من قولها. كل صورة، وكل أسطورة، إشارة. واللغة التي تستخدمها

اليوم غالبية الكتاب العظام لأمريكا الهسبانية هي لغة يكون فيها الشعر هو المحرك الحقيقي، وفيها يمكن أن تكون الغاية سحرية أودينية-حتى حين تكون متضمنة، وحتى حين تكون متجسدة.

إن علينا أن نتحدث عن أدب-وكذلك عن تصوير وعن نحت-هي أكثر من أن تكون تذكيراً بالسوريالية، وأكثر من أن تكون استمراراً لـ «مذاهب» (isme) التي سادت في سنوات العشرينات كان جعلتها تلك الحركات ممكنة الوجود: علينا أن نتحدث عن فن لا يكتفي بوصف الواقع، بل يبحث، فيما وراء الحقائق والعادات، عن إحساس تلك الحقائق والعادات وفي أحيان كثيرة يجعلنا نرى بوضوح أكبر تلك العادات والحقائق، دون التخلي أبداً عن الواقع الذي يولد منه الفن.

إن الواقع الأمريكي، (أو «التجربة الأمريكية» كما يسميها ليثاما ليما)، يتكشف في الآداب الراهنة لأمريكا اللاتينية باعتباره قابلا لتحديد موقعه بوضوح-(فماكوندو، مثلا، لا يمكنها أن تكون لا خياليا ولا فيزيائياً إلا حيث هي، في مجال أمريكي)-وباعتباره عالمياً في آن واحد.

وأخاطر بطرح الفرضية التالية. يميز كلود ليفي شتراوس-Claude levi Strauss بوضوح تام في التفكير البدائي بين الدين والسحر. فالأول يتكون من «أنسنة القوانين الطبيعية»، والثاني في إضفاء الطابع الطبيعي على الأفعال الإنسانية». وجزء كبير من الأدب الأمريكي اللاتيني، الذي يجب الحكم على قيمته في الأساس انطلاقاً بالطبع من وجهة نظر أدبية، يميل نحو التفسيرات السحرية أو الدينية دون أن يتضمن ذلك بالضرورة أن الكتاب الهسبانو-أمريكيين يعتقدون في هذا أو ذاك على وجه الخصوص. والاتجاه الذي يمكن، باتساع كبير، إطلاق اسم الديني عليه، يتمثل جزئياً في أعمال بورخس، وهويدوبرو، وباث، وبالدرجة الأولى، في أعمال ليثاما ليما، أما الاتجاه السحري فيظهر أساساً، لدى نيرودا في مرحلة إقامة على الأرض، وفي «عدوى»، مائة عام من العزلة، وفي الأفعال من بعيد في آخر أعمال فوينتس. وكتاب أمريكا اللاتينية سواء كانوا أكثر دينية أم أكثر سحرية بشكل واضح، كما يرى رييس Reyes، وكما يرى إدموندو أوجورمان Edmundo O Gorman في تاريخ الغزو لأمريكا. هؤلاء الكتاب يحيون واقعا «مخترعاً» جزئيا على الأقل ويكتشف يوماً بيوم. والدور الذي يلعبونه هو،

على وجه الدقة، دور الاستمرار في اختراع وفي اكتشاف هذا الواقع الذي يتكون ويتشكل والذي يسهمون في إقامته.

وقد كتب ألفونسو رييس عام 1932 في (في عودة البريد) Vuelta de A.correo يقول: «إن الطريقة الوحيدة لأن يصبح المرء قومياً بصورة مفيدة تتلخص في أن يكون عالمياً بصورة سخية، لأن الجزء لا يفهم أبداً بدون الكل. وواضح أن المعرفة والتعليم يميلان إلى البدء من الجزء: لهذا فإن «العالمي» لا يختلط أبداً مع المنبوذ. وصوب هذه العالمية المتجذرة يتوجه بحماس أدب أمريكا اللاتينية اليوم».

10 واقعية الواقع الآخر

خورخي إنريكي أدوم (*)
Jorge Enrique Adoum

الواقعية، مثل الجحيم، مملوءة بأصحاب النوايا الطيبة، وفي بعض أوساطها تكمن الكبرياء: ليست كبرياء التأكيد، بفخر، أنه «لا يوجد طريق سوى طريقنا»، كما فعل دافيد ألفارو سيكيروس مشيراً إلى الفن الجداري المكسيكي (وفي الوقت نفسه، كان روفينو تامايو قد وجد طريقا آخر أشد صلابة فيما يبدو)، بل كبرياء الرغبة في النظر إلى العمل الفني بصورة شاملة من زاوية «علاقته»، «صلته الحميمة»، «تطابقه» مع الواقع-مع واقع واحد-حتى يتم من ذلك استنتاج درجة الخيانة التاريخية لذلك الواقع القابل للتحقق من جانب من ينطلقون من ذلك النوع من الواقعية. كان إعلان سيكيروس وأحكام المعلقين والمنظرين تشبه أن تكون برنامجاً، أكثر منها مذهباً جمالياً، يتشكل انطلاقا من الإنجازات، كان»خطأً» مفروضاً في عديد من المرات كما لو كان مفروضاً من قبل جهاز موجه، على مناضليه الذين هم ليسوا شديدي الانضباط، فيما عدا ذلك. ومن أجل تبرير العمل بحجج خارج الفن (ذلك العمل الذي يجد تبريره فنياً في ذاته)، وتبرير

الحكم النهائي لرجال جمارك إلى واقع، أخذت الواقعية تبحث عن تعريفات عديدة ومتكاملة أكثر مما ينبغي، ليكون أي واحد منها دقيقاً، وتغير من نعوتها حتى يكتب إلا البقاء، منكرة على نفسها إمكانية التكهن بأن حدود الواقع-إن كان له حدود-هي أبعد بكثير مما يبلغ إدراكها القصير النظر الحسن النية. لقد عاد البعد المتعدد للواقع إلى الظهور، على وجه الدقة، حين ابتعد الفن عن الواقعية التعليمية والمتعصبة.

١ - الواقعية والواقع

أ) «المحاكاة الأمينة للواقع»

الواقعية التقليدية (ويندرج في التقليدية ما يفترض أن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية التي يفترض أنها اشتراكية) بحكم كونها مفرطة المحدودية في مفهومها، مفرطة السكونية في أشكالها ومحافظة على أي حال لم تكن هي التي حاكت الواقع بأكبر قدر من الأمانة، فمنذ البداية لم تستطع أن تقيم مقياساً للأمانة. ونتج عن هذا أن التكعيبية، على سبيل المثال، كانت أكثر أمانة حيث اكتشفت أن للأشياء وجهاً آخر رغم أنه لا يرى من الزاوية التي يتخذها الرسام مؤقتاً، على هذا النحو تكون أكثر واقعية تلك التفاقمات الحديثة لـ «المحاكاة الأمينة» التي يمثلها ضم الواقع نفسه إلى الفن: ذلك الكولاج الذي يشكل البوب آرت، واستخدام الأصوات «الواقعية» في بداية الموسيقا المتجسدة، وتلك الأشكال اليائسة من الموضوعية، مثل الرواية الجديدة بقوائمها التي تستنفد ما هو مرئي، ومقابلها، التوليد الباروكي الذي يصنعه أليخو كاربنتييه من مشهد، سواء كان هذا المشهد عمارة من العصر الاستعماري أو شاطئ بحر، أو يصنعه ليثاما ليما من العالم الفوضوي والمظلم لغرفته. كان المشهد هو الواقع المرئي الأكثر أهمية بالنسبة للواقعية: بما في ذلك تحويلها الإنسان إلى عنصر من عناصر المشهد. لكن وقائع ماريانو أثويلا التي نجتهد في تسميتها روايات، حتى لا يكون هذا النوع الأدبي يافعاً أكثر مما ينبغي في أمريكا اللاتينية، لم تتمكن أبداً من تفسيره أو حتى من وصف واقع المشهد المكسيكي مثلما فعلت رواية بدرو بارامو لخوان رولفو-وهي الرواية التي بلغ من قلة «واقعيتها» أن تحكي عودة ميت إلى ضيعة لم يعد يقطنها سوى قوم من

الموتى-أو حتى الأفعى المجنحة لـ د. هـ. لورانس أو تحت البركان لمالكولم لوري رغم متاهتها السرية الرائعة. وبالنسبة لمشهد البرازيل حدث الشيء ذاته: فأكثر أبعاد المشهد دقة ليست في روايات جورج أمادو، بواقعيتها الغنائية التي تجعلها شبيهة بأفلام إميليو فرناندث، بل في حكايات أكثر الكتاب باروكية في أي لغة لاتينية، وهو جوان جيمارايش روزا، الذي «تتبع المحاور الروحية لمشهد إقليم السرتون». [*1]

ب) «التعبير عن الواقع الاجتماعي»

حين تبنت الواقعية هذا التعريف الجديد زادت في ضيق مفهومها للواقع: فلم يعد الأمر يتعلق بكل ما هو مرئي-رغم أن ذلك قليل-بل فقط بالواقع الضخم، بالواقع المفزع لأمريكا اللاتينية: وذلك هو الوضع الاجتماعي للفلاح. عندئذ بدأت معادلة خلافية، تحاول في عمقها أن تكون تعويضاً، بين أفقية الواقعية ورأسية السلوك: وكأنه ليس بإمكان المرء أن يكون واقعياً ووغداً في الوقت نفسه، وذلك ما رأيناه. بدا أن الواقع الاجتماعي، بسبب كونه مفزعاً، يلعب لصالح الفنان، فقد كان يكفي أن يظهر في أعماله هنود، وسكان سهول، وزنوج، وجاووشيون [*2]، وبصورة عارضة، إنسان المدن الفقير، حتى يندرج في صفوف الواقعية والعدالة، وحتى حين كان الأمر يتعلق بأدب عادات فولكلوري بدرجة أو بأخرى (كما في كل مسرح فلورنثيو سانشيث، وروايات لاريتا)، أو باستمرار نزعة طبيعية تحاول الواقعية نفسها أن تهزمها، (كما في الحكايات الذهانية والتنبؤية لهوراثيو كيروجا). وكان يجب أن يمر وقت طويل حتى يمكن، دون حماسة، إدراك التقويم المعادي للجماهير في السلخانة، لإتشيفريا، أو الترفع الأبوي لصاحب العمل في دون سيجوندو سومبرا، أوالتقويم الذي يحط من قيمة الهندي في هواسيبونجو، أو الموقف المثالي لسانتوس لوثاردو في «الدونا باربارا»، أو الرومانسية المعتلة لأرتورو كوبا في (الدوامة). وقد أشار جلو بير روشا إلى ما هو غير واقعي في تلك الواقعية، وذلك في معرض إشارته إلى الكانجاسيرو[*3]، وهو فيلم ليما باريتو الذي «يخلق وهم العالم لدى قطاع الطرق في إطار مماثل لوهم العالم لدى قطاع طرق تكساس». من أجل إدراك ذلك كان يجب الانتظار حتى تتطلب الواقعية أن يكون للعمل الفني صدى في الممارسة الثورية،

فعند ذلك تم التوافق مع سبرغور الواقع.

وبديهي أن ذلك لم يكن ينطبق-رغم أنه ضمني-على النثر القصصي، أو على الشعر بل على المقالة. فكل الروايات والقصائد مجتمعة لم تكن لتستطيع أبداً أن تفسر واقعنا أو جزءاً منه بأسبابه، وأحياناً بحلوله، كما يفعل كتاب واحد لخوسيه كارلوس مارياتجي، أو جيلبرتو فرايري أو إثكييل مارتينث إسترادا. بعدها بكثير، سيخلق أمريكي لاتيني أصيل هو أوسكار لويس، «الرواية-الحقيقة» بروايات (أبناء سانشيث، و عائلة بدرو مارتينث، و الحياة): ولم يتم تلقي طريقته التي تنقسم بين الأدب والتحقيق، من أجل سبرغور الحقيقة الإنسانية لقومنا، بل من أجل سبرغور الدوافع المختلطة لقاتلين في مع سبق الإصرار لترومان كابوت. إذ إن الفن إذا لم يسائل الواقع أو يعيد خلقه أو يبتكره فإنه يتحول-كما حدث للواقعية، فيما يسميه لوشى هارس «لحظية الموقف الثابت»، الذي بلغ من ثباته أنه لم يتغير خلال أربعين عاماً إلا في كوبا-إلى صورة فوتوغرافية لواقع اجتماعي يجد قاعدته الأكثر إجحافا في الريف لأسباب تتعلق«بالتخلف»، أي بالاستغلال الإقطاعي والأجنبي، وبالحفاظ بالقوة على الهياكل القديمة. والكاتب الذي كان يحاول التمحيص كان بالأحرى هو المراقب العادل لذلك العار الذي يراه من بعيد، لكنه يعتقد أنه يعرفه من خلال جولات قصيرة، أو من خلال زيارات تشبه الإجازات يأخذ فيها ملاحظات على طريقة زولا في محطة السكك الحديدية، ويتصرف بدافع التعاطف وليس بدافع التوحد مع شخصياته، فليس باستطاعته أن يغير من روحه ولا من جلده. على هذا النحو، ورغم تمرده-أحياناً-بحماسة ضد الواقع الاجتماعي، ورغم كل نواياه في التضامن، لم يكن يرى في الفلاح إلا ما هو مرئي، ما هو خارجي، وكان يحشره في المشهد، وكأنه عنصر طبيعة صامتة لا يبلغ مبلغ الشخصية. كانت الزعامات الإقطاعية قد جردت الفلاحين من كل شيء، أما الواقعية فقد انتزعت أرواحهم. في أدب ذلك الحين بدت أمريكا اللاتينية وكأنها مجاد مرسوم: كل هندي فيه هو الهندي، فكأننا بعد أن تركناه معدماً في كل ما كان يملك أردنا تعويضه بأن نمنحه ما لم يطلبه قط ولا يفيده في شيء: ألا وهو وضع الرمز. بدا أن تصويره بصورة مثالية شيء قسري، وكأن العدالة لا تكفيها الحقيقة الوحشية. وأكثر المثاليين مثالية، بوجه عام، هو الواقعية الاشتراكية:

إذ تضفي الطابع المثالي على الحاضر في البلدان الوحيدة على ظهر الأرض التي تسمح آليتها الاجتماعية بتخطيط المستقبل، أو تضفي الطابع المثالي على الظروف «الموضوعية» كي تبتكر لنا مستقبلا في بلداننا، وفي كلتا الحالتين تكون النتائج دامية أحياناً، أم تختلط الحقيقة بالنسخ الخارجي للواقع. فبسبب كونهم موصوفين من الخارج، بدون عمق داخلي، كان أولئك الفلاحون يثيرون التعاطف (كما الأم في يوانى لكارلوس لويس فاياس)، وحتى النفور (كما في هواسيبونجو لخورخى إيكاثا) بدل التضامن النضالي. في القارة الزراعية الضخمة ظهر استبداد الموضوع الأدبي: الحقد الطبقي في الريف، بشخصيات أحادية البعد، منظومة في فريقين ضحايا حتمية أدبية كان يمكن أن تكون نهائية لو لم يظهر ثيرو أليجريا وخوسيه ماريا أرجيداس. وأستورياس، وجراثيليانو راموس. وبعد ذلك رولفو. ففي أعمالهم نجد، أبلغ وضوح، الأبعاد الإنسانية للحتمية التاريخية. وحين كانت الدراما الروائية تجري في وسط مديني، لم تكن الواقعية تفعل سوى نقل الطريقة نفسها إلى المدينة، فتحل أصحاب العمل محل ملاك الأراضي، والعمال محل أقنان الريف (ميجيل أوتيرو سيلفا في فنزويلا، ونيكوميدس جوثمان في تشيلي). وحين يعود الفن، بعد ذلك بزمن، إلى الريف يجد أن ساكنه يمكن أن يكون رقيقاً أو همجياً، متعقلاً أو استعراضياً، عنيفاً أو شديد التحمل: إنسانيا في النهاية. وخرج رابحاً من ذلك الأدب (سالاروي، وجيمارايش، ورولفع، أو السينما (نيلسون بيريرا، وجلوبير روشا)، والمستقبل قبل كل شيء. فليس تحرير الفلاحين فضلا يستحقونه بسبب الخصائص الروحية لأفرادهم بل حقاً تاريخياً مكتسباً بالقوة.

اتخذ الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن من المدينة مسرحاً مفضلا له، وهي مجال لم تطرقه الواقعية تقريباً وهنالك اكتشف أن كل منزل تقطنه مجموعة كاملة من النماذج المختلفة والمعقدة ليس من السهل تمييز العدو بدقة من بينها، كما في الريف الأمريكي اللاتيني، ولا حتى تحديد وضعه الدقيق في عملية الإنتاج، أي، طبقته، بعيداً عن الحكم الآلي والأحمق القائل بأن كل ابن لبرجوازي هو برجوازي. فليس كل ابن لعامل هو بروليتاري. ومن ثم يتحول الكاتب هو نفسه، وربما للمرة الأولى في الفن القصصي لأمريكا اللاتينية، إلى شخصية قصصية، ويصدر شهادته من داخله، من

وجهة نظره وليس من وجهة نظر المؤلف بشكل حصري. لذلك يصنع أدباً أكثر صدقاً وأكثر أمانة: هو اعتراف طبقة اجتماعية كاملة وليس شهادة شاهد عيان على الأحداث، هو عويل أو أمل الطبقة المتوسطة الأمريكية اللاتينية، وكذلك ارتباكها بوصفها ضحية، ومتواطئة ومهمة في الوقت نفسه. وهذه الطبقة تسكن المدن. وربما كان روبرتو آرلت أول من صادف «الحضيض الميتافيزيقي» للعاصمة الضخمة التي يجري فوق سطحها الواقع القديم ذلك الحضيض الذي سيتبعه خلاله (إرنستو ساباتو) فقط في (تقرير عن العميان) أما ليوبولدو ماريشال فقد اخترع ما يقارب الملحمة الرومانسية والفكرية لبوينوس آيرس التي تتلخص عند بورخس في مغامرات «الإشبين»، في «ناصية وسكين»، أما جرازيليانو راموس فقد اكتشف في (عذاب) أن ريو دي جانيرو، مثل كل مدينة ضخمة، تحمل قلبها في بطنها، وصاغ خوان كارلوس أونيتي مدينة خاصة به، هي سانتاماريا، وهي مزيج من مونتيفيديو وبوينوس آيرس بالإضافة إلى ما يتخيله، لتعيش فيها شخصياته الكتومة وحدتها، وفي (الفردوس) فعل ليثاما ليما أكثر بكثير من مجرد إعادة معايشة هافانا القديمة،. وفي أفضل صفحات كارلوس فوينتس نجد دليلا سياحياً-روحيا لمدينة المكسيك، وليما برمتها موجودة في محاورات في الكاتدرائية لفارجاس يوسا. كان ذلك هو الحين الذي اكتشف فيه الأدب أن الواقع الاجتماعي الأمريكي اللاتيني ليس ريفيا فقط، وأن الطبقة المتوسطة الحضرية تشكل هي الأخرى جزءا من الواقع.

جـ) «الأدب في خدمة الشعب»

كان الواقعيون، الذين أشاروا بصواب لا يبارى إلى أن كل فن هو فن ملتزم بصورة حتمية، يعنون بذلك رغبة صريحة في الالتزام. وكان فنهم عادلا من الناحية السياسية: فرغم أنه لم يجرؤ على تسمية نفسه «اشتراكيا» في كل مكان، إلا أنه أدرك أنه عند وصف أو تحليل الواقع الاجتماعي وجب عليه إدراك وجود قوي ستغيره في مستقبل ليس يوتوبيا باب تاريخيا، وبذلك يتحول ما كان صورة سكونية (إستاتيكية) لواقع أليم إلى إعلان-ولذلك السبب إلى حافز-لحلول سياسية ستقود إلى أشبه الأمور بالسعادة. لكن تلك الواقعية كانت متعصبة فنيا، فقد احتفظت لنفسها بالحق الشامل في الإعلان وفي الالتزام، ولم ترد أن يكون لها «رفاق طريق»، وحاربت

السوريالية رغم إعلانها الصريح عن عقيدتها: «إن الفن الأصيل لعصرنا مرتبط بالنشاط الاجتماعي الثوري: إنه يميل إلى سحق، إلى تدمير المجتمع الرأسمالي». ناهيك عن استطاعتها قبول التوحيد الذي قام به بريتون بين شعارات ماركس وشعارات رامبو. وبدل أن «تحل جدليا» تأكيد لينين، «يجب أن نحلم»، وتأكيد جوته «يجب أن نفعل»، فضلت انتزاع كليهما. كان باستطاعتها أن تؤيد كلمات لوتريامون «يجب أن تكون غاية الشعر هي الحقيقة العملية»، لكنها رفضت عمليا كل الشعر، بحنق لا تخفيه تجاه الرموز والحماسة للشكل. فلم يكن ثمة شعر واقعي عظيم، باستثناء نيكولاس جيين الذي عرف كيف يطوع الموضوعة الجماعية إلى شكل شعبي قومي، وكذلك بعض إنجازات مانويل بانديرا، وفينيسيوش دي موررايش، وكارلوس دروموند دي أندرادي الذين بدأوا، على نحو معين، الشعر العامي، والذين اعتبروا بدورهم «نثريين» من جانب المتطرفين الغنائيين. ورغم ذلك فإن هذه هي لحظة الشعر الأمريكي اللاتيني العظيم. لكن الواقعية تخلط بين الرؤية الواقعية للواقع والرؤية الواقعية للفن، وتوحد بين موقف أو سلوك ثوري وبين شكل فني محافظ يحدده بصورة متناقضة. لهذا تتجاهل فيثتي هويدوبرو، وتراكم الصفات الاتهامية ضد أوكتافيو باث، وتغفل جزءاً كبيراً من شعر نيرودا الرائع وتجد نفسها في مأزق من أجل تبرير العمق الداكن لصوره في الجزء الذي تتبناه، ولا تجرؤ على تبني سيزار فاييخو لأسباب مبدئية لكنها تغفر له بسبب موته، ولا تحزم أمرها لتحكم بصورة محددة على راؤول جونثالث تونيون. لأن الأمر يتعلق بـ «الكتابة للشعب:< ليس، أوليس فقط، من أجل انتزاع احتكار الاستمتاع الجمالي من البرجوازية، قبل كل شيء، بل من أجل أن تصبح الكتب أسلحة تنتزع منها سلطتها السياسية. لكن الكتابة للشعب كانت تعني من ذلك المنظور-المختلف تماما عن منظور أنطونيو ماتشادو-تسليم منتجات الإبداع الأقل إتقانا، وفي أحيان كثيرة، المنتجات الجانبية، بحجة أنها «في متناوله»، لأنها واضحة وبسيطة، أي، واقعية. وبصرف النظر عن أن الكتاب الوحيد الذي غير العالم ومفهوم العالم، وهو رأس المال، ليس واضحاً ولا بسيطا، وكذلك ليست كتابات لينين الفلسفية ولا قصائد ماو بالبسيطة فليس من الممكن الآن الكتابة للشعب في أمريكا اللاتينية، ففي حالات كثيرة لاتصل إليه ولا حتى وسائل الإعلام

(أو وسائل السيطرة، كما قال أحد الأشخاص) الجماهيرية. ومع الاستثناء الفريد لـ «مارتين فييرو»، الذي كف في أنحاء معينة عن كونه عملاً لخوسيه فرناندث ليصبح فولكلوراً، والاستثناء لبعض القصائد التي تحولت إلى أغنيات ليست جماهيرية على الإطلاق فيما عدا ذلك، فإنه بالنسبة للفلاحين الأميين في جملتهم تقريبا، وبالنسية للعمال الذين يعرفون القراءة، ولا يقرأون عملياً بسبب عدم التعود أو عدم القابلية للقراءة، أو لأنهم لا يستطيعون دفع ثمن الكتب، تستوي تماماً رواية اجتماعية لدافيد بينياس مع مجلد أقاصيص خيالية لفليسبرتو إرناندث: لأنهما غير موجودين! أما الطبقات الحاكمة، أو بالأحرى المجموعات (التي ليست شعباً بل سكاناً) في غالبية بلداننا فإنها تصرح باحتقارها، إن لم تكن كراهيتها، للثقافة: ويشهد على ذلك العديد من الموتى! لا يكاد يتبقى، إذن، سوى قطاع من الطبقة المتوسطة المدينية باعتبارها الهدف الوحيد للأدب. وتكفي البراهين الإحصائية المؤلمة. فكم نسخة نشرت من اكثر الكتب «شعبية»، مثل كتب فارجاس بيلا؟ ورغم أن: عشرين قصيدة حب وقصيدة يأس واحدة قد بلغت خلال أربعين سنة من وجودها المليون نسخة، فذلك رقم صغير بالنسبة لتعداد يبلغ مائتي مليون من السكان [*4]، ولا ينفي أنه «لا يوجد زبائن للشعر». بعبارة أخرى، فإنه مهما كانت الرغبات الطيبة للمؤلفين الواقعيين، فإن أعمالهم لم تصل بدورها إلى جمهورهم، وظل كل أدب «الشجب» في أيدي ذلك القطاع من الطبقة المتوسطة الذي هو، بصورة أو بأخرى، مذنب أو متواطئ مع الواقع الوحشي نفسه الذي يقدم هذا الأدب شهادته عنه. ذلك هو جمهورنا الوحيد، لكن من هنا أيضاً يخرج موجهو الفعل في أحيان كثيرة، يخرج أولئك الذين يمكنهم تحويل الأفكار إلى أفعال. ولما كان ذلك الجمهور هو الوحيد المصاب برذيلة القراءة فإنه يعرف كل التيارات الأدبية وقد تخلى عن التوافق مع الواقعية الرتيبة. أما الواقعية بدورها، فبعد أن أدت وظيفتها التاريخية، ظلت تطلب أسلحة مستعارة من التعبيرية، ومن الملصق، ومن الكاريكاتير، لا من أجل تجديد نفسها بل من أجل جعل السمعة السيئة للظلم أشد سوءاً، بينما تنكر على الكاتب ذي الصوت الآخر الحق في أن يقول، وكأنه تحت وطأة القسم، «مجرد الحقيقة، وكل الحقيقة».

على هذا النحو يتضح نجاح الأدب الأمريكي اللاتيني الحالي. والتأكيد

على أن الأمر يتعلق برمته بنتائج حملة لتسويق الكتب تعادل الافتراض بأن من الممكن فرض كتاب، أو تيار جمالي، أو جيل من الكتاب على الجمهور القارئ بالسهولة نفسها التي يفرض بها معجون أسنان، أو صنف من السجائر. وتفسر الأمر بالتعميم الخطير والسهل، والذي بمقتضاه يتعلق الأمر «بتصالح البرجوازية مع الأدب»، يعد بمثابة مع البرجوازية الأمريكية اللاتينية فضلا لا تستحقه: فليست مؤيدة للأدب بحيث تقرر من تلقاء ذاتها مثل هذا النشر. ألا توجد، في أعمال رولفو، وفارجاس يوسا، وجيما رايش روزا، وكاربنتييه، وفي بعض لحظات كورتاثار وجارثيا ماركيث، وفي كل الشعر المقاتل المتنوع لأيامنا، المشكلات نفسها التي تناولتها الواقعية التقليدية؟ أليست موجودة في مسرح أيامنا، في الإنجازات الجادة لإنريكي بوينابنتورا (العربدة، وقائمة الطعام، والأبرياء)، في أقاصيص تحكى لأوسفالدو دراجون، وفي ساعة الأفران، ذلك الفيلم-الفعل، كما أراد له مؤلفاه، سولاناس وختينو؟ ليس ما تغير هو تقويم المشكلات، ولا موقف المثقف في مواجهتها، ففي الموقف العام لغالبية الكتاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين تجد تحديداً أكثر دقة، أكثر من الواقعيين أنفسهم الذين اكتفوا بـ «العمل»، في مواجهة مشكلات العالم، ومشكلات بلدانهم في العالم: فقد اختاروا العدالة. ليسوا ثوريين، لكن طبقاً للتعريف الوحيد الصالح-«الثوري هو من يصنع الثورة»-ليسوا كذلك من يضعون هذا التعريف كما لم يكن كل كتاب الواقعية المناضلة. ليسوا رجال فعل لأسباب متنوعة يمكن أن تبدأ بالعجز الجسماني، وهي أسباب، على الأقل واضحة مثل تلك التي تمنع أن يكون رجال الفعل كلهم مثقفين في الوقت نفسه. وبالتأكيد لا تسهم أعمالهم بصورة فورية في تغيير الواقع الاجتماعي مثلما لم يفعل أي عمل، فحتى البيان الشيوعي لم يحقق ذلك إلا بعد ستين عاماً. كذلك فإنها لا تشكل ذلك النوع من الملحمة، العبقرية أحياناً، والمفعمة بالأمل دائما، للواقعية، والتي لم تكن تمثل الحقيقة التاريخية بل تكاد تكون بديلا لها. إن كتاب اليوم وكذلك الكتاب السابقين، لكن أولئك كانوا مجرد شهود-يمثلون شريحة من طبقة اجتماعية ممزقة بين وصلات التاريخ وواقعة في الشرك بين ثقافة «التخلف»وتخلف الثقافة، بين إعلان التحولات الهيكلية والاستمرار المتقطع لأنظمة الغوريللات، بين الطموح والنضال من أجل الرفاهية

الاقتصادية واغتراب المجتمع الاستهلاكي الذي أصبح جنينياً في بعض بلداننا، وهي تتردد بين حماستها للعدالة وظروفها الاقتصادية، بين بقية الطبقة الاجتماعية التي ترفضها-وليست كراهية طبقة كافية لنفي الانتماء إليها-وبين الجدران والمزاليج التي تمنعها من الدخول في تلك الطبقة التي تتوحد مع مصيرها. وهي، قبل كل شيء، تملك وعياً واضحاً بكل تمزقها، مما يعادل أي تمزق آخر.

ربما يبدأ من هنا ذلك الإصرار الذي تبحث عنه شخصية الرواية الأمريكية اللاتينية الراهنة-ألا وهي المؤلف-عن هويتها، عن تعريفها بين لحظتين تاريخيتين أو أكثر، بين عالمين أو أكثر، بين حضارتين أو أكثر. وقد أشار كاربنتييه بالفعل إلى أنه في أمريكا اللاتينية يوجد العصر الجيولوجي الرابع مع القرن الواحد والعشرين جنبا إلى جنب. هذا الاستغراق الذي كان يملأ الشعر أصبح موضوع الرواية. فالبحث الذي لا ينتهي عن الكائن في متاهته الخاصة، وفي متاهة الآخرين يمكن أن يكون هو تعريف الجوائز لكورتاثار، وأحد التعريفات العديدة لروايته الحجلة، ويجري البحث عن الشخصية في كل دروب حياتها في (موت أرتميو كروث)، أو (تغيير الجلد)، أو (منطقة مقدسة) لفوينتس، وهو الشغل الشاغل لأونيتي، الذي عالجه بصورة صريحة في (الحياة القصيرة)، وعند كاربنتييه يجري التنقيب الأليم عن الواقع في مستويات مختلفة: عبر عصور تاريخية توجد معاً في (الخطوات الضائعة)، وعبر التعارض بين العادات الإنسانية البسيطة في (قرن التنوير)، وعبر عنف الفقير في (المطاردة)، وعبر الطوائف، والخرافات، والمذاهب، والنظريات في (مملكة هذا العالم)، ومرة أخرى في (قرن التنوير)، كما تسعى للتحدد، ولاكتشاف ذاتها في شخصيات الروايات التنبؤية لمانويل روخاس، (ابن اللص) و (أفضل من الخمر). ولعل ذلك كان دائما هو موضوع، وقد يكون كذلك دافعاً، كل أدب عظيم.

ربما وجد القراء أنهم هم أيضاً، للمرة الأولى، شخوص لهذا الأدب. إنه يعبر عن ترددهم، واضطرابهم، وشكهم، وصلبهم-المذنب. وربما يرفض هذا الأدب مبدأ الواقعية القديمة ذاك الذي يقضي بأنه: إذا في يتغير الواقع الاجتماعي-ذلك الاقتصاد الغبي للاستغلال-بيدين، يد أوليجاركية ويد إمبريالية فليس من سبب لكي يتغير الفن. وربما يفهم هذا الأدب أنه حتى

قبل حل المشكلات القديمة الدامية، قد ولدت مشكلات أخرى لأمريكا اللاتينية، من بينها التساؤل عن ذلك الكائن الذي شكله، أو أساء تشكيله، أو شوهه الواقع، والذي يعد التسيب عنه أميناً بقدر أمانة التنقيب عن الواقع الاجتماعي، وحتمياً إذا فكرنا منذ الآن في الإنسان الجديد.

وكل أولئك الكتاب، باستثناءات معدودة لا يستحق الأمر عناء ذكرها يؤمنون بالمصير المشترك لأمريكا اللاتينية. وهذا المصير المشترك بالنسبة لبعضهم هو البديل للثقافة الأمريكية اللاتينية التي يضعون وجودها موضع الشك بوصفها كذلك. لكن اليقين في المستقبل لا يمكن أن يجعلنا نتوافق مع بربرية الحاضر، مع الهجوم الأحمق أو التعذيب. والاعتداءات الصارخة والهزائم العابرة، والتناقضات الضخمة، وتأخر الحلول تخلق نوعاً من عدم الأمان، والشك، والاضطراب-وهي أعراض الإلحاح، في نهاية المطاف-وتخلق ذلك التوتر في الضمير الذي يمزقه الواقع، كل الواقع. وحيث أن الواقعية، رغم احتجاجها لواقعه الاجتماعي من خلال «المحاكاة الأمينة»، قد تضامنت جمالياً مع بقية الواقع، وأقرت به وقبلته فأن الجيل الجديد من الكتاب، وبالأخص الروائيين، قد حمل الرغبة في تغيير الواقع إلى آخر مدى، وبدأ بالشك فيه، والنفور منه واحتقاره، من هنا ينبع عنف هذا الأدب الذي يثير حنق بعض المعلقين ودهشة العديد من القراء. فلم يعد الفن، ولا يريد أن يكون هادئاً، لم يعد يملك راحة من يتحمل أو يقبل الواقع نفسه الذي يريد تغييره، بل إنه يتمي ضده، وضد بنيته ذاتها، وضد جمود منطقه، ويفهم الإبداع باعتباره واقعاً في حد ذاته تسيء قوانين أخرى، ومفاهيم أخرى للزمن، وللاستمرار، وللمكان، وللحركة. (وفي ذهني لوبارك، وسوتو، ومعركتهما المظفرة ضد السكونية القديمة للفنون التشكيلية، ضد الفنون التشكيلية.) وليست «الفوضى» هي ما يجب أن نتحدث عنه عند الإشارة إلى الأدب والفن الأمريكيين اللاتينيين الراهنين، ولا حتى عند الإشارة إلى عنصر الحرية المطلقة-الفجور-الذي استخدمه فاييخو بمعناه العميق ربما عن وعي للمرة الأولى، بل يجب أن نتحدث عما سماه جلوبيرروشا «جماليات العنف». وقد قال سينمائي آخر، هو الكوبي سانتياجو ألفاريث :Alvarez «في واقع مختلج مثل واقعنا .... يجب على الفنان أن يولد عنفاً ذاتياً، أن يترك نفسه ينساق عن وعي إلى توتر إبداعي في مهنته» كذلك قالت إحدى

شخصيات أحد أفلام ألكسندر كلوجه: A. Kluge: «في مواجهة ما هو غير إنساني في هذا الوضع لا يملك الفنان إلا أن يستجيب بأن يزيد من صعوبات إبداعه ذاته». ربما ليس ذلك فقط، بل ذلك أيضاً. وذلك العنف، وذلك الاضطراب، شكليان كذلك، إذ يمكن فك وإعادة ترتيب (الدار الخضراء) أو (الحجلة)، بطريقة مختلفة كل مرة دون أن تكفا عن ضم واقع أدبي متماسك. وفي (رحلة إلى البذرة)لكاربنتييه، تجري الأحداث في الاتجاه العكسي وتعود الأشياء إلى أصلها. وفي قصة كورتاثار، (السماء الأخرى)، تدخل الشخصية قاعة جويميس في بوينوس آيرس وتخرج من قاعة فيفيين بباريس، لكنها تخرج قبلها بقرن عام 1870. كذلك فإن (المهرجان) لأريولا، و خوسيه تريجو تجريان، في الوقت نفسه، في قرنين مختلفين. وفي موت أرتميو كروث، تمر الأعوام على الترتيب التالي: 1941, 1919, 1913, 1924, 1927، 1947, 1915, 1934, 1939, 1955, 1903, 1889. وربما ضمت مائة عام من العزلة قروناً عديدة. وبالتأكيد ليست كل هذه الوسائل جديدة، لكنها الآن فقط تشكل، بدل كونها اكتشافا أصيلا معزولا، ظاهرة عامة لأدبنا على مستوى الجيل ومستوى القارة.

2- الواقعية والواقع الآخر

كان برتولت بريخت هو الذي أشار إلى أن معيار الاتساع، وليس معيار التضييق هو أكثر ما يناسب مفهوم الواقعية. والواقع، مع التسليم بأنه يضم الإنسان (الذي يملك الهوس المتأصل في أن يفكر ويحلم)، هو واقع لانهائي، وفي أمريكا اللاتينية فإن كل الحقيقة، بما في ذلك المرئية، مازالت تنتظر الاكتشاف: فحتى حدود الملكيات الإقطاعية الضخمة ليست معروفة. وأقل من ذلك الحدود بين ما هو واقعي وما هو خيالي. [1] وقد أكد ليوبولدو ماريثال أنه ليس ثمة اختلاف

بين العالمين، بافتراض أن كل ما يخرج من العدم واقعي. وكورتاثار بدوره يعلن: «.... الواقع يبدو لي خيالياً لدرجة أن قصصي بالنسبة لي واقعية بصورة حرفية». وقد اكتشف ميجيل آنخل أستورياس وأليخو كاربنتييه (في مملكة هذا العالم)، ثم أوجستو روا باسطوس، حين انشغلوا بمواطنيهم الهنود الأصليين أو الزنوج، أن عقلية هؤلاء مصاغة من ميثولوجيات مكونة

من آلهة حلمية، ولعنات نباتية، ونذر سيئة عادة، ونحاول بلا شكل. كما في رسوم ويلفريدو لام. وفي البداية ظهرت بحذر تقريباً، هذه العناصر باعتبارها عناصر لشخصية البطل (وحتى في نطاق الواقعية القديمة يتكشف العنصر العيبي في سلوك الشخصيات في روايات مجموعة جواياكيل، أو في روايات رومولو جاييجوس أو جورج أمادو)، لكنها بعد ذلك تحولت إلى موضوعات وشخصيات قائمة بذاتها: سكان مفارقين للطبيعة من المخلوقات الخرافية Cronopios، والشياطين، والأرواح المعذبة ونباتات خيالية من نباتات الوحوش والأساطير، تتابع من الأحداث الفريدة بالنسبة للمنطق اليومي والواقعي البائس (في نهاية المطاف، فإن نمراً يتجول في منزل خال، بدل القط، هو مجرد مسألة جغرافية). الأمر يتعلق بسوريالية أقرب. بكثير إلى الخيال الشعبي من الوقائع الحمراء للواقعية. وقد أصبح معروفاً-أكان بريتون هو الذي قالها؟-أن السوريالية قبل أن تصبح مذهباً جمالياً في أوروبا، كانت واقعاً يومياً في المكسيك. وفي كل بلادنا تقريباً، فلم يستطع أي كاتب أن يتخيل أخبار صحفنا. وعند بورخس نجد أن البعد التخيلي «الفانتازي» هو بالأحرى ميتافيزيقي، وهو يدسه في العالم الواقعي كلما عن له ذلك. كتاب غير شعبيين؟ من يدري؟ فالشعوب كانت أشد جسارة: اخترعت التنين، والنافورة التي تتكلم، والحصان المجنح، وأساطير الواقع العديدة. وبعدها بقرون، أدان كاتب حكايات أسطورية عبقري، هو أي برادبوري، بقسوة وعدل أكثر من الواقعية المناضلة، العقلية الغبية والجشعة للرأسمالية والحمق الأعمى للأنظمة الشمولية. وكل ذلك الأدب، من أجل تقديم شهادة على الإنسان من الداخل على وجه الدقة، يعيد تأكيد وممارسة حقه في الحكم: وهو المجال الوحيد الذي لم تدخله الشرطة، بعد، لحسن الحظ. وذلك الواقع الآخر لم يكن، في أعماقه، سوى النصف المكمل للواقع القديم: فتلك المغامرة العظيمة لما هو خيالي، والتي هي (مائة عام من العزلة) هي في الوقت نفسه الملحمة الساخرة لنضالات معينة متكررة في أمريكا اللاتينية. وهي ساخرة لأن الدعابة أحد أشكال التساؤل والتحدي، والرفض الذي الواقع. أرادت الواقعية أن تكون مفارقة، ومن المؤكد أنها عالجت موضوعات دامية-الوحشية المألوفة، المألوفة آلام الملايين، والجور الدنيوي للنظام-لكنها طبقت جديتها على كل جوانب الواقع المعتاد تقريباً، مما جعلها في أحيان

كثيرة تشبه الحذلقة. أخذت الواقع على محمل الجد، كما يجب، لكنها سقطت في شرك تلك الوطنية التعليمية التي بمقتضاها يكون ما هو سيئ شيئاً حسناً إذا كان وطنياً، باستثناء الاستغلال الاقتصادي والطبقات الهزلية. (أشار ماركس إلى أن الخجل هو بداية الثورة، وأممنا لم تخجل بعد، ليست بعد «نمراً متحفزا!») وقد قال فارجاس يوسا أن الوطنية كلما زادت، كلما وجب أن تزيد القسوة، حتى تبين لنا جوانب الخجل، حتى تظهر لنا أين يكمن لا الصديد التاريخي فقط بل كذلك تهكمية الكائن البشري وفظاظته وتفاهته وقد فعل أنطونيو سيجي ذلك في الرسم. كان من الضروري أن نبدأ في رؤية أنفسنا، دون شفقة لكن دون رضى كذلك، وكان الواقع نفسه قد دمر النماذج النمطية للوطنية. عندئذ سمح الأدب الأمريكي اللاتيني لنفسه بالضحك، ضحك من نفسه، في المقام الأول، لطم نفسه، جعل من نفسه أدباً مضاداً، سخر من جدوى وكفاءة «ثقافة» معينة (قال فانون «إنني أضع كلمة (ثقافة) بين فاصلتين، ولا أدري هل لأنها اصطلاح جديد أم لأنها كلمة أجنبية») لإنسان أمريكا اللاتينية المستعمر، وعابثت المواطن المنفي. عادت ابتسامة ماتشادو دي أسيس للظهور، بعد ما يقرب من 70 عاماً، مع جيمارايش روزا، أظهر أريولا وإليثوندو التفاهة الفاقعة الألوان لبعض الدوائر المكسيكية، وأظهر مانويل بويج الاغتراب الصغير للبرجوازية الصغيرة الريفية الأرجنتينية. وها نحن نعرف أن (ماكوندو) تقع في كل بلد من بلدان أمريكا اللاتينية، ويعرف كل واحد منا كل واحدة من شخصياتها، ونصادفها كل يوم، ويجعلنا مجرد اسمها نبتسم!

3 - الواقعية والأسلوب

بسبب انشغالها بشجب الواقع الكبير ورغبتها في الإسهام، بصورة فورية، في تغييره، فهمت الواقعية الفن باعتباره سلاحاً مباشراً لا يحتاج إلى إرشادات من أجل استخدامه. كان المهم هو ما يجب أن يقال، مكتوباً بالصدفة، كيفما اتفق، وجرى بعناد غرس الفصل الشاذ بين المحتوى والشكل من أجل إنكار قيمة الشكل دائما، كان أدباً يكاد يكون غريزياً-بأسوأ معاني الكلمة-، صنع عقيدة من التلقائية التي لا تتفق مع الطابع العلمي للمادية الجدلية. ولم تخلق مشكلات جمالية حتى تحلها، فقد كان لديها أكثر مما

يكفي من المشكلات الإنسانية التي لم تحل بعد. وإذا كانت قد فهمت جيد الالتزام بالواقع الاجتماعي، فإنها أغفلت التزاماتها تجاه الأدب. كانت، بشكل عام، كتابة خطية، مرتبة، بسيطة، تكاد دائماً تكون متعاقبة زمنياً، عرضا للمبادئ، وتتابعاً لمراحل النضال الظاهرية، لا تنطبق على الحقيقة الفوضوية، الباروكية، السوريالية لبلداننا إلا أن الواقعية، رغم تقشفها ومطالبتها بأسلوب صحفي للأدب، قد اعترفت بأبوة النزعة الجمالية التي تبدت في كنعان، لجارسا أرانيا، أو بإضفاء الطابع الشعري بصورة مفرطة على الواقع المألوف، أو بالإسراف في الغنائية، لدى جورج أمادو، هذه الغنائية التي تبلغ حافة اليأس في على حافة الماء، لأجوستين يانييث، وهو كاتب من طراز جيد، لكونه أكثر أصالة، من (حكام الندى)للهاييتي جاك رومان. أما وعي الأسلوب بذاته، والذي يسميه فورينجر «إرادة الشكل» فقد جاء بعد ذلك حين بدأ فهم الأدب بوصفه مهنة، وبوصفه انضباطاً من أجل البحث والإدراك، لا تبرره النوايا بل النتائج، مثل كل الأفعال الإنسانية. هذا الوعي يتخذ أشكالا متعددة من حماسة بورخس حتى الثراء الدافق لجيمارايش روزا أو «النسيان» الظاهري للأسلوب. عند كورتاثار. كان للواقعية الاشتراكية أسلوب، نعم، لكنه لم يكن يتمشى مع أهدافها. وينبع الكثير من تناقضاتها من حقيقة أنه لا إيديولوجيتها ولا فنانوها قد تمكنوا من اكتشاف أو تطوير جماليات طبقية، وأقل من ذلك، لغة طبقية. وبصورة متناقضة فإنه بينما يعد كل مالية واقعية اشتراكية خيانة، أو على الأقل، مصالحة مع البرجوازية، يظل بعض موجهي الثقافة الاشتراكية في فرض جماليات برجوازية بصورة عميقة على شعوبهم. ففي بلدان أوروبا حيث انتزعت البروليتاريا السلطة من البرجوازية، تملكت الطبقة الحاكمة الجديدة الجماليات البرجوازية أيضاً بدل أن تطبق جمالياتها الخاصة، فكأن الأمر يتعلق برمز يمنحها الوعي بانتصارها: من أشكال تصوير ذي نزعة طبيعية إلى لغة وتكنيك أدب تخلت عنهما البرجوازية نفسها منذ زمن بعيد، إلى عمارة مختنقة بين تلك «القصور»-صبح معروفاً أنها تشبه كعك الأعراس- إلى تلك المباني من أجل العمال، الساحقة إنسانياً والبائسة جمالياً، إلى الأثاث من طراز باهت، إلى العروض التي ليست أقل تدهوراً لمجرد أنها تتناول موضوعات شعبية، إلى رباط العنق وحتى الياقة المنشاة أيام الأحد.

وقد لاحظ رولان بارت أن الواقعية قد نقلت عن طيب خاطر لغة الرواية البرجوازية في القرن التاسع عشر إلى موضوعات وشخصيات القرن العشرين، وأن الصفات التي كانت تستخدم لوصف الأرستقراطيين وسيدات البلاط قد استخدمت، في تحوير ذي طابع مثالي للنظام القائم، في وصف العمال والفلاحين. فليس الموقف الأرستقراطي بل الالتحام بالشعب- والاحترام لحقيقته ولغته-هو الذي يجعل من غير الممكن أن يكون جامع الحروف «أنيقاً» والحائكة «راقية». لقد جعل المؤلف الأمريكي اللاتيني شخصياته تتحدث بالرطانة الشعبية لكنه بقى على مسافة كافية بحيث لا يحدث خلط بشأن بلاغته. وبيقين بعيد أن أعماله، رغم كل شيء، لن يقرأها الشعب الذي «يتحدث» فيها، صنع قوائم طويلة من الألفاظ الشعبية المستخدمة مع مقابلها بلغة الطبقة التي تقرأ.

إن كتاب اليوم يستخدمون اللغة الشعبية، ولأنهم يكتبون بدءاً من الشخصية فقد شرعوا في المغامرة العظيمة لإعادة هيكلة اللغة القشتالية[*5]. وليس الأمر مجرد جهد شخصي خالص للابتكار بل اكتشاف الإمكانات اللانهائية لخلق لغات أدبية تكمن في رطانات ولهجات أمريكا. ثمة موقف طبقي في قطع العلاقات مع أكاديميات اللغة ودعاة النقاء اللغوي، وهو موقف فخور. فقد انطلق خوسيه ماريا أرجيداس من المصالحة بين اللغة القشتالية ولغة الكتشوا، وفرناندو دل باسو يلتقط ويبتكر لغة مكسيكية في أكثر الجهود اللغوية طموحاً في الأدب الأمريكي، ولا يرضى جيمارايش روزا بالتعبيرات الشعبية بل إنه يتبنى في الأدب مزيجاً فريداً مستعاراً من فلاحي ميناش جيرايش، وباستمتاع، يكتب «بالأرجنتينية» رودولفو والش ومانويل بويج والشعراء خوان خيلمان، وسيزار فرناندث مورينو، وفرنثيسكو أورondo. ولما كان ذلك لا يجري على مستوى الفولكلور أو الكريولية[*6] بل على مستوى أدب عظيم، فإن تياراً متعدد الاتجاهات من المعرفة المتبادلة يبدأ في التكون، ونبدأ في التفاهم بكل تلك اللغات التي هي اللغة الأمريكية اللاتينية، ونصفي، مع إقليمية الأدب السابق، قوائم المفردات في نهاية الكتب. (في إطار ذلك الموقف، يصبح مفهوماً السبب في أن خورخي سانخينس، البوليفي وواضع شعار «الانتقال من الشهادة إلى الاتهام»، قد أخرج فيلمه أوكاماو بكامله باللغة الأيمارا).

أما ظاهرة الباروك في الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر [2]، بصرف النظر عن كل التفسيرات التي يمكن تقديمها، فتجد مبرر وجودها في طابع أمريكا اللاتينية. فواقعها ذاته باروكي، بدءاً من أسلوب غاباتها-هذا الباروك النباتي المتشابك-ووصولا إلى نمط من السلوك الإنساني، وبخاصة في المدن. ومهما كانت تعريفات الباروك، فقد وجد دائما في المشغولات اليدوية الشعبية: الأشياء المصنوعة من الذهب والفضة، ومن القش المضفور ومن الخشب، من شعر الخيل ومن نواة العاج، التي تصور في أشكال مصغرة طابع المعابد الخلاسية-غابة الأحجار-وتبشر بباروك أفلام مثل الرب والشيطان في أرض الشمس، و الأرض المنتشية، و أنطونيو داش مورتش، في اللغو، الإسباني والأمريكي اللاتيني الأصيل، للخطب التي لا تحتمل للشخصيات الهامة، و«للصحافة العظيمة»، وللإعلانات في الإذاعة وكذلك في أدب معين. لكنه الآن فقط يكتسب قصداً أدبياً اختياريا، حين يرد الكاتب ضد النسقية والهزال اللفظيين السابقين عليه، وحين يعلن أن إحدى مهامه التي لا تقل أهمية عن غيرها (بصرف النظر عن متعتها المعذبة)، هي البحث عن لغة وخلق لغة، أي إعادة هيكلة لغته، أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. هذا-بطريقة أو بأخرى-هو ما فعله في وقت معاً كاربنتييه وليثاما ليما في كوبا، وجيمارايش روزا في البرازيل، وفرناندو دل باسو وكارلوس فوينتس في المكسيك، وماريشال في الأرجنتين. وهذا ما فعله دوماً الشعراء العظام فاييخو، ونيرودا، وباث، فشعر التمزق الميتافيزيقي، والتدفق الحسي أو الشبق التراجيدي، كان في كل الأحوال ابتكار لغة تدين لها الرواية الراهنة بالكثير، وهكذا فإن أفضل صفحات أفضل القصاصين المعاصرين عبارة عن شعر. لكن الشعر مراوغ ومستقل، وحين انتزعت منه الرواية مهنته القديمة في الإنشاد الإيمائي، تحول ليصبح عميقاً وباطنياً، أي ذاتياً، واليوم، حين ورثت الرواية ذاتيته، وفضلا عن ذلك أضفت الطابع الشعري بصورة رفيعة على مطاردتها للكلمة-لم يقل أحدهم، مبالغاً، إن الكلمة الآن هي الشخصية الحقيقية للرواية؟-يحصل الشعر من الرواية دينه، وعلى سبيل التعويض، يضفي على نفسه الطابع الروائي، ويأخذ في حكاية حكايات بولع ملحوظ باللغة الشفوية المألوفة، ويفتش عن صعوبات الموضوعية والحديث الشعبي الأجش: هذا ما يفعله إرنستو كاردينال، وروبرتو فرنانديث

ريتامار، وجونثالو روخاس، وفايد خميس، هانريكي لين، وخوسيه إميليو باتشيكو. وأحياناً يجري ذلك بدعابة مرة، تكون غالباً أفضل وسيلة للوصول إلى الأعماق، مثلما في الشعر المضاد لنيكانور بارا، وفي أحيان أخرى، كما في حالة البرازيليين، يبلغ الشعر المحسوس أبعد نقاط موضوعية الواقع. إن الشعر، هو الآخر، قد تخلص طواعية من الجلال الذي بدا أنه كامن فيه (الشعر المكتوب بالإسبانية على الأخص) ومثله كمثل الرواية والمسرح، ولم يعد ينظر إليه هو نفسه بالقدر نفسه من الجدية. فالفن، في نهاية المطاف ليس، بهذه الأهمية، إذ لا يقدم حلولا، وهذا معروف، بل يطرح أسئلة، لا يقدم تفسيرات، بل يطالب بها. والتساؤلات الإنسانية الفورية الكبيرة لا تطلب إجابات فنية، بل شرخاً في التاريخ، مؤلماً وعنيفاً، ولا يمكن للأدب أن يحققه. فهذا الأدب لا يفعل، في أقصى الحالات، سوى التبشير بذلك الشرخ والانتماء إليه. وفي الحالات الأشد نبلا يفعل ذلك مهما كانت العواقب.

الحواشي

مقدمة

(*) سيزار فرناندث مورينو شاعر وكاتب أرجنتيني (ولد في بونس أيرس سنة 1919) من أعماله الأساسية: مدخل إلى العقيدة (مكسيكو 1962)، أرجنتيني حتى الموت (بونس ايرس 1963)، المطارات (بونس ايرس 1967)، الوقائع والأدوار (مدريد 1967)، مراوغات (كاراكاس 1972)، الأرجنتين (برشلونه 1972) يدير المكتب الإقليمي للثقافة في أمريكا اللاتينية والكاريبي في منظمة اليونسكو.

(1) هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ العالمي-جـ 1. وهذه هي ترجمة النص كما في الأسبانية وقد أورد د. إمام عبد الفتاح إمام هذا النص في كتاب العقل في التاريخ-ط 2- دار التنوير 1981. على الشكل الآتي:
«أمريكا إذن هي أرض المستقبل. فها هنا سوف يتكشف في العصور القادمة عنصر هام من عناصر تاريخ العالم. وربما كان ذلك على شكل نزاع بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية. إنها بلاد الأحلام لكل أولئك الذين ملوا وضجروا من مخزن الأسلحة التاريخي في أوروبا القديمة، على إن ما يحدث حتى الآن في العالم الجديد ليس إلا صدى للعالم القديم أعني التعبير عن حياة أجنبية كما أنها بوصفها أرض المستقبل لاتهمنا هنا لأن اهتمامنا لابد من أن ينصب-بالنسبة للتاريخ-على ما حدث في الماضي وما يحدث في الحاضر، أما بالنسبة للفلسفة فإن ما يشغلها ليس هو الماضي ولا المستقبل (إن شئنا الدقة) وإنما هو الحاضر، أعني ما هو موجود وما له وجود أبدي: وهو العقل. وهذا كاف جدا ليشغل اهتمامنا..
والفرق بين النصين واضح [هيجل].

(2) من المثير للاهتمام أن نتذكر أن هذا التقسيم الأساسي يتحقق كذلك في التركيبة الجيولوجية: فلم تكن أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية متحدتين في مولدهما. فقد كانت الأولى تشكل القارة المسماة باسم لورنشيا، مع جرينلاند وجزء من الجزر البريطانية (وهي الجزر التي ستصبح بعد ذلك بزمن طويل أصل أنجلو سكسونية أمريكا). بينما كانت أمريكا الجنوبية تشكل قارة جندوانا، مع أفريقيا، واستراليا، وجزء من آسيا والقارة القطبية الجنوبية (التي تطالب بها الآن الدول الجنوبية من أمريكا اللاتينية).

(3) ما هو أمريكي-لاتيني في الآداب الأخرى، الفصل الخاص من الباب الأول من هذا الكتاب [المترجم].

(4) الوحدة والتنوع، الفصل الرابع من الباب الأول من الكتاب الحالي. [المترجم].

(*1) ميسو-أمريكا (أو أمريكا الوسطى) هي منطقة الحضارات القديمة شمالي أمريكا الجنوبية.

وتتحدد بين خط يمر شمالي العاصمة المكسيكية وآخر يمر بهندوراس ونيكاراجوا. وتعد، جغرافيا، منطقة أمريكا الوسطى بالإضافة إلى المكسيك وجزر الأنتيل[المترجم].

Ezequiel Martinez Estrada, Prologo inutil a su Antologia, Mexico,1964, (5)

*. Fondo de Cultura Economica

(6),Gino Germani America Latina existe y si no habria que inventarla, en revista

*. 1969, Mundo Nuevo, num. 36, paris

(6) يبلغ عدد سكان أمريكا اللاتينية اليوم حوالي 350 مليون نسمة ثلثهم في البرازيل.[المترجم]
(7) الفصل المذكور.

(8) يتحدث سكان الباراغواي الإسبانية في الحياة العامة ولغة الغواراني الهندية في البيوت. ولهذه اللغة أدب مكتوب. المراجع.
(9) هما الملكان إيسابل الكاثوليكية وفرناندو الكاثوليكي، أبطال القضاء على الحكم العربي في إسبانيا-وكانا ملكين على قشتالة وأراغون وتزوجا فتوحدت المملكتان في واحدة.[المراجع]

(10) أورده F. A. Kirpatrick في كتابه الفاتحون الأسبان Los conquistadores espanoles الذي نشر في بونيوس أيرس عام 1940، عن دار Espasa-Calpe Argentina.

(11) المرجع السابق.

(10).Gorge Luis Borges, Obra Poetica: 1923- 1964, Buenos Aires, 1964, MC.

(11)Paul Rivet, Los Origines del hombre americano, Mexico, 1960, Fondo de

(12) Darcy Ribeiro: Las Americas y la civilizacion, t. l la civilizacion occidental

* y nosotros. los puebles testimonio., Buenos Aires, 1969, Cenro Editor de Amer-icalahne.

(13) أورده جييرمو سوكري، Guillermo sucre الفصل الثاني من الباب الثالث من الكتاب الحالي.
* (14) المرجع السابق.

* (15) في اجتماع ليما، كان لي، مع الفريدوبيكاسو دي أوياجوي Oyague شرف الاشتراك مع روجيه كايوا، وفي اجتماع سان خوسيه توليت مسؤولية تمثيل المدير العام لليونسكو. أما بالنسبة لمهامي في «التحرير» فإنها لم تكن ممكنة بدون التأييد المتصل للسلطات المختصة في القسم المنوط في اليونسكو، وعلى وجه الخصوص: ن. بامات، مدير قسم دراسة الثقافات. كذلك أعتمدت على التعاون الثمين لمنسق العمل خوليو أورتيجا والمراجع هكتورل. أرينا، وعلى التعاون الصبور لمؤلفي كل فصل من العمل. وعلى طول هذا العمل، يجب أن التمس العذر لبعض الإشارات إلى عملي الأدبي الشخصي، التي لم يجد المؤلفون المشاركون من المناسب إغفالها، ولا وجدت

سلطات اليونسكو أن من المناسب حذفها.

الباب الاول

(*) كاتب وفيلسوف مكسيكي (ولد في برشلونه 1924) من أعماله الأساسية: معنى الحضور (مكسيكيو 1953)، ثلاثة من شعراء العزلة (مكسيكيو 1955)، مدخل إلى تاريخ الفلسفة (مكسيكيو 1964)، كلمة وصمت (مكسيكيو 1968)، طبيعة الرجل (بالاشتراك مع أيريك فروم) (نيويورك 1968)، مدن (مكسيكيو 1970)، أو كتافيو باز: معنى الكلمة (مكسيكو 1970)، شعر أيبيري-أمريكي، إثنا عشر بحثاً (مكسيكو 1972)، وهو أستاذ في الجامعة الوطنية المستقلة في مكسيكو.

* الرواية الحرافيشية أو العيارية، هنا وفي بقية الكتاب، ترجمة للكلمة الإسبانية Picaresca ويعني الروايات التي تدور حول المتشردين والأفاقين. [المترجم].

(*)نسبة إلى الكاتب العالمي هنريخ ابسن H.Ibsen (1828- 1906)ومسرحياته ذات طابع فلسفي اجتماعي منها بيت اللعبة-والبطة المتوحشة (المراجع).

(1) مثلما لا يمكن فهم يقظة فينيغان Finnegans Wake لجويس، بشكل كامل بدون معرفة معينة بالحياة في دبلن وبالتقاليد الأيرلندية الأقدم.

* Sombra: تعني الظل وسيجوندو Segundo تعني الثاني-[المترجم].

(2) كل اختيار للمؤلفين يتضمن بعضا من الأهواء إلا أنني أعتقد أن المؤلفين الذين أنتقيهم هنا-دون إنكار أهمية الآخرين-يمثلون بوضوح الاتجاه الشديد العمومية الذي يدفع، بطرائق مختلفة، إلى البحث عن واقع «آخر»، من نوع سحري أحياناً، ومن نوع أسطوري أحياناً أخرى، ومن نوع ديني أحياناً ثالثة، هكذا، فإن المؤلفين الذين أحللهم هنا بإيجاز يمثلون أعمالاً ذات قيمة داخلية لا تنكر كما يمثلون اتجاهات أساسية لا آدابنا. وبإمكان القارئ الذي يود أن يجد تمثيلا عاما دقيقا للكتاب الأمريكيين اللاتين الأساسيين لهذا القرن أن يرجع إلى مختلف كتب التاريخ الأدبي، وإلى الدراسات الفردية الخاصة وفي نهاية المطاف، إلى الأعمال ذاتها: وهي التي تهم فعلا. أما فيما يخصني، فإني أحاول العثور على السمات المختلفة والدروب المختلفة لحث أدبي لا يكتفي بواقعية منسوبة إلى الحقائق.

(3) فكرة الإنسان لوصفه محلوقاً مقدساً لها سوابق في الفكر الغنوصي. وفي عصور أحدث تتمثل فيما سماه برودون بالتقاليد المناهضة للاهوت، وفي فويرباخ الذي يعتبر الإنسان الإله الوحيد للإنسان، وفي ماكس شتيرنر، الذي يعتبر الذات هي الشيء المريد، وفي فكرة مستقبل سعيد سيتم فيه تقديم الإنسانية (سان سيمون أو كونت). وهي كذلك الفكرة النى تؤكد الهدف الشعري لمالارميه حين يفكر في كتابة «الكتاب»-الكتاب الكامل والمطلق. ويتطابق أوبدوبرو مع ملارميه في توقه إلى القصيدة المطلقة وفي إعلان استحالتها.

(4) بالإضافة إلى حركات الطليعة، تؤثري كثير من كتاب هذه الفترة أعمال كافكا، وجويس، وبروست. وفي أعمال بورخس نجد أن الجذور بشكل أساسي، هي إنجليزية، وأن عالمه، الذي

يقارن أحياناً بعالم كافكا، يبدو أنه لم يتأثر بهذا الأخير إلا قليلا.

(5) بالإضافة إلى القصائد يظهر الجانب الآخر من عمل بورخس في دراساته للشعر الجاووشي، ومؤخراً: Elcompadrito، بالتعاون مع سيلفينا بولريتش Silwina Bullrich.

(6) ولم يعلن بورخس عن أوجه شبه مع أونامونو. لكنها بديهية وتذكرنا أعمال بورخس كثيراً بالإنسان المعذب الذي (يحلم به) الرب-وهي موضوعة أونامونية بلا منازع-مثلها مثل «الحقائق الخيالية التي هي حيال أو واقع» الأونامونية.

* Mate: -الماتي-نبات على شكل شجيرة يصنع منه شراب مثل الشاي. وينبت خصوصاً في الباراجواي-[المترجم].

* التجلي أو الظهور epifania هنا بالمعنى الديني، وتعني ظهور المسح لحكماء المشرق، وكذلك تعني عيد الظهور أو الغطاس-[المترجم].

* هو هرنان كورتيس أحد أقطاب اكتشاف وغزو أمريكا اللاتينية-[المترجم].

(7) من أجل تحليل مسهب للعلاقات بين الزمن الدوري، والثورة، والمشاركة، والمعنى، راجع كتابي: Octavio Paz: sentido de la palabra, Mexico, Joaqwn MortiZ,1970.

(8) يمكننا أن نجد ميلا معينا إلى الفانتازيا في المسرح الأمريكي اللاتيني الراهن أيضاً، وهو النوع الأدبي الأقل تطورا بكثير، في مجموعة، من الشعر، والفن القصصي، والمقال. ومنذ كونرادو ناليه روكسلوConrado Nale Roxlo يتغلغل في المسرح الأرجنتيني ميل غنائي غرسه في المكسيك أيضا زافييه فيا أورتيا Xavier Villaurr utia ويطرح المسرح المتأخر لكارلوس فوينتس مشكلات مماثلة لتلك التي تطرحها رواياته. والمسرح «الوثائقي» لفبيثنتي لينييرو Vicente Lenero هو مسرح شهادة ومسرح لاهوتي أكثر من كونه مسرحاً واقعياً. كذلك فإن مسرح عمر دل كارلو Omar del Carlo في الأرجتين شديد الخيالية والفانتازية.

* الأكرونوبيو :Cronopios-كائنات خيالية من ابتكار كورتاثار-[المترجم].

* أوغوسطيني: نسبة إلى القديس أوغسطين وتوماوي نسبة إلى القديس توما الأكويني-وأما أرسطويا فشبه إلى أرسطو [المترجم].

* مانوية :Maniqueas نسبة إلى ماني الفارسي (216- 276 م (الذي دعا جدد لنشوء كل الأشياء عن مبدأين هما النور والظلام اللذان يجسدان الخير والشر-[المترجم]، ومذهبه فرع من الديانة الزارادشتية (المجوسية)رواية تآثيرات مسيحية. [المراجع، المترجم].

الباب الثاني

(*) ناقد وصحفي برازيلي (ولد في ريو دي جانيرو 1915) من أعماله الأساسية: ستة شعراء ومشكلة واحدة. (ريو دي جانيرو 1960) إيحاءات لسياسة في اللغة (ريو 1960)، ترجم رواية أوليسيس لجيمس جويس (1966).

(*) هم حسب إحصاء سنة 1984 حوالي 190 مليوناً في المنطقة الإسبانية و 125 في البرتغالية. وقد يبلغون اليوم 350 مليونا. [المراجع].

(1) مع تعديلات طفيفة، ننقل هذين الجدولين عن دراسة يولاندا لاسترا.

- Yolanda lastra, linguistica y alfabetizacion en Iberoamerica y en el Caribe, publi cado en Estudios linguisticos, vol. num. 1 y 2, Sao Paulo, julio y diciembre de. 1967

(*) هذه الشرطة(-)تعني عدم وجود لغات من هذا النوع ومن ثم لا حملات ولا برامج في هذا البلد. أما المساحة البيضاء فتعني أننا لا نملك معلومات عن أي برامج أو حملات.

الباب الثالث

(*) ناقد إنكليزي (ولد في براد فورد 1921) 0 استقر في جامايكا. من أعماله الأساسية: ثائر ميست (ترجمة لقصائد من جورج كاريرا اندراده) (لندن 1950)، عرق ولون في الأدب الأنتيلي (اشبيلية 1958). وقد توسع فيه في الطبعة الإنكليزية (اكسفورد 1962). انطولوجيا الأدب الكاريبي الندن 1966) يدرس الأدب الأمريكي في جامعة الانتيل (في جامايكا) 0[المراجع].

(**) هي الإسبانية لأنها نشأت في إقليم قشتالة. وهذه التسمية أدق من تسمية اللغة الإسبانية حيث إن هناك لغات أخرى يجري الحديث بها في إسبانيا، مثل القطالونية، والباسكية والغاليسية 0[المترجم].

(1)Marcelino Menendez y Pelayo: Historia de la poesia hispano-americana, t, II)1913 pp.148- 9

.

(2)Barrenchea: El Cronista indio Guaman Poma, de Ayala, Lima) . 67. 1948, p

(3)Jesus Lara, Poesia quechua, Mexico, 1947, p.158.

(4)Jesus Lara, op.cit. p.163.

(5)La tragedia de la muerte de Atawallpa, traduccion de Jesus Lava, Cohabamba, 1957, p.181.

(6)Alberto Escobar, Patio de Letras, Loma 1966, p.29..

(7)Leon-Portilla, La filosofia nahuatl p 137

*** الكتزال :Quetzal طائر زاهي الألوان، متسلق أكبر قليلاً من الشحرور، كان مقدساً لدى الأزتيك القدماء يدخل في الشعار القومي لجواتيمالا-المترجم.**

(8)Mediz Bolio, traduccion de Chilam Balam de Chumayel, San Jose Costa Rica, 1930,p.36.

(9)A. Partuondo, Bosquejo de las letras cubanas, la Habana, 1960 p.24

.

*** الكريول :Criollo هو الشخص الهجين من امتزاج الأوروبيين بالسكان الأصليين تقال للغة والعادات والثقافة-وقد سبق ذكر ذلك. [المترجم].**

(10)Nicolas Guillen, El son entero, Buenos Aires, Losada,1947.

(11) Rawon Guirao, Orbita de la poesia afro-cubana, 1928- 37, La Habana,Ucar, Garcia Y Cia,1939.

(*) اشبنجلر مفكر ألماني (1880-1936) له نظريته في فلسفة التاريخ وقد شرحها في كتابه تدهور الغرب الصادر سنة 1920. [المراجع].

*** الطام-طام: طبل إفريقي [المترجم].**

(12)Pablo Neruda y Nicanor Parra, Santiago de chile, 1962, p.54

(13) Saludo al margen, en Margen, Paris, num. 1. octubre-noviembre de 1966.

الباب الرابع

(*) ناقد مكسيكي (ولد في جاليسكو 1918) من أعماله الأساسية: موقف الأدب المكسيكي المعاصر (مكسيكو 1948)، الأدب المكسيكي في القرن العشرين (مكسيكو 1949) التعبير القومي (مكسيكو 1955) الوحدة والتنوع في الأدب الأمريكي اللاتيني (مكسيكو 1972). أستاذ في الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك.

(1) الواقع الراهن لأمريكا اللاتينية أعقد من المنظومة البسيطة التي ظلت قائمة حتى أواسط القرن. المجموع الأصلي لا يزال مكوناً من واحد وعشرين بلداً (الأرجنتين، بوليفيا، البرازيل، كولومبيا، كوستاريكا، كولا، تشيلي، جمهورية الدومنيكان، إكوادور، جواتيمالا، هايتي، هندوراس، المكسيك، نيكاراجوا، بنما، لباراجواي، بيرو، بويرتوريكو، السلفادور، أوروجواي، فنزويلا). أما بويرتوريكو فهي ولاية حرة منضمة إلى الولايات المتحدة ويحمل مواطنوها جنسية الولايات المتحدة. وبعد عام 1960 ظهرت أربعة بلاد جديدة هي جامايكا، وباربادوس، وترينيداد مع توباجو، وجويانا،ناطقة بالإنجليزية أساساً، وتكون جزءاً من «الكومنولث البريطاني» ويحدد اسم أمريكا اللاتينية، اصطلاحياً وبصورة غير دقيقة،

مجموع البلدان الإحدى والعشرين الأولى، التي يتكلم منها الإسبانية تسع عشرة دولة، وتتكلم البرازيل البرتغالية، وهايتي الفرنسية. وحين يجري التحدث بصورة شاملة عن البلاد الناطقة بالإسبانية، يقال هسبانو-أمريكا أو أمريكا-الهسبانية، وحين تدرج البرازيل، يقال إيبرو-أمريكا. والشائع أن تدرج البلاد الأربعة حديثة الاستقلال في إقليم فرعي يسمى بلاد الكاريبي أو جزر الأنتيل، وتعد ضمنه كذلك في بعض الأحيان بلدان المنطقة الأخرى الواقعة في القارة.

(2) كان الإسبان والبرتغاليون هم المستعمرين الأوائل والذين احتلوا مناطق أكثر أتساعاً. وبعدهم قدم كذلك فرنسيون، وهولنديون، وإنجليز، احتلوا مناطق متفرقة انظر،

Silvio Zavala, El mundo americano eu la epoca colonial, Mexico Porrua,1967,2,vols..

(3)من الـ 4. 254 مليوناً من السكان الذين يشكلون تعداد أمريكا اللاتينية (1968)، يتكلم 164. 2 مليوناً، أو 64. 5٪ الإسبانية، ويتكلم 6. 58 مليوناً البرتغالية في البرازيل، أي 33. 4٪ ويتكلم الباقون الفرنسية والإنجليزية. وتحتل الإسبانية المركز الخاص بين أكثر اللغات انتشاراً في العالم. والأربعة السابقة عليها هي الماندارين (الصينية)، والإنجليزية، والروسية، والهندية.

(4)Cf.Jose Luis Martinez, La emancipacion Literaria de Mexico, Mexico, Anti-gua Libreria Robredo,1955.

(5)J. M. Machado de Assis,<A estatua de Jose de Alencar,> Paginas recolhidas. 280-279.en Obras completas, Rio de Janeiro. Jackson Inc. 1944, pp,279- 280.

(6) يبدو أن كلمة جاووشو Gaucho مشتقة من الكلمة الكتشوا huacho التي تعني، يتيم، مهجور، جوال أو من الكلمة الأروكالية gatchu التي تعني رفيق

Mate *الماتي: أو عشب الأراجواي. عشب يعد منه شراء الماتي أو شاي الماتي لوضعه في ماء ساخن وسكر مثل الشاي تماماً يقدم في جوزة ويمص بأنبوبة من الفضة أو يقدم في أكواب عادية يعد شراباً منشطاً ومغذياً ومفيداً للمعدة-[المترجم.]

(7) ابتداءً من عام 1914 يؤسس الفنزويلي روفينو بلانكو فومبونا Rufino Blanco Fombona في مدريد دار نشر أمريكا التي تنشر، بين أشياء أخرى، مكتبة أندريس بيو من أجل نشر أعمال الكثير من الكتاب الأمريكيين اللاتين.

(*) في الميثولوجيا الاسكندنافية: قاعة الخلود التي تستقر فيها أرواح صرعى المعارك، ولوك هو إله الدمار ومبدأ الشر، وأودين هو كبير الآلهة ورب الحكمة، والثقافة، والحرب، والموتى (والنسبة هنا إلى واغنر الموسيقي المعروف وأما الوردية فهي العرق الجرماني الشمالي).

(*) ليدا: كانت زوجة تينداريوس، ملك أسبرطة، وأم كليتمنسترا، وهيلين، وكايستور، وبولوكس. وتقول الأسطورة إن هيلين، وكاستور، وبولوكس جاءوا من علاقة مع زيوس الذي زار ليدا في صورة بجعة-[المترجم].

(8)Baldomero Sanin Cano <notas> Las Poesias de Jose Asuncion silva, Paris Louis Michaud S. F. pp.221- 222.

(9)Emir Rodnguez Monegal. Los nuevoz novelistas, en Mundo Nueve, Paris, noviembre de 1967, Num. 16, p.21.

الباب الخامس

(*) ناقد بيروي (ولد في ليما 1908) من أعماله الأساسية: النثر الأدبي في البيرو (لوس أنجلوس 1942)، مؤلفون إنكليز في البيرو (ليما 1956)، الأدب البيروي في القرن العشرين (مكسيكو 1966)، اسكندر همبولدت في البيرو (ليما 1967)، آداب إيطاليا في البيرو (ليما 1968) صورة العالم في الأدب البيروي (مكسيكو 1972). وهو أستاذ شرف في جامعة سان ماركوس، ومدير مجلة فينيكس، لسان المكتبة الوطنية في البيرو وهو لا يزال يديرها حاليا.

(**) ويجب أن نضيف أيضا كابرال فهو مكتشف البرازيل [المراجع].

(***)أ :Cathay هو الاسم الذي كان مؤلفو العصور الوسطى يطلقونه على الصين [المراجع.[

(1)cf. Gilbert chinard, L‘ exotisme americain dans la litterture francaise au xvie,siecle, paris, Hachette,1911.

(*) ثمة في هذه الجملة سوء فهم للتاريخ أو مغالطة. فالقدس كانت للعرب المسلمين. وقد دخل الأتراك الغز في الإسلام منذ مطالع القرن الحادي عشر وغزوا المشرق الإسلامي واضعين أنفسهم في جانب الخلافة العباسية ضد الفاطميين في مصر والشام وضد الروم البيزنطيين. وقد غزوا الشام بعد سنة 1065 ومنها القدس وأتبعوها للعباسيين كما كانت من قبل. ثم جاء الصليبيون فاحتلوها سنة 1099 في مذبحة معروفة [المراجع].

* خاوخا: هي الأرض الموعودة أو الجنة. كذلك يثير الاسم إلى مقاطعة في البيرو مشهورة بثرائها و اعتداد مناخها [المترجم].

(2) Cf. Raul Porras Barrenech ea, Los Viajeros en el Pera, Lima Ecass,1957

.

(3)Cf. Antonello Gerbi: Viejas polemicas sobre el nuevo mundo
Lima, Banco de Credito del Peru,1946.

(4)Cf. Edmundo O Gornan, Fundamentos de la lima de America, Mexico Im). prenta Univevsitaria 1942,p. XV

(5)F. Castelnau, Expedition dans les parties centrales de I‘Amerique du Sud 1843- 1847, 15 vols Paris P. Bertrand,1850- 1859.

(*) كان هذا في الستينات وقد أضحى الرقم يزيد اليوم على 350 مليون [المراجع].

(6)Leopoldo Zea, Latinoamrica y el mundo. Caracas, UCV, 1960 pp.24- 25.

الباب السادس

(*) ناقد كولومبي (ولد في بوكارامانكا 1928) أسس مع جورج غايتان دوران وأدار مجلة ميتو Mito(أسطورة) بين 1955- 1962. كلف تحرير مجلة ايكو (صدى) 1964- 1966. أستاذ جامعي.

* بالفرنسية في الأصل:-.Rien ne vous tue un homme comme d'etre oblige de representer un pays

** أعتقد أن تعبير «الدب اللعين» يرجع إلى فأرجاس يوسا [المترجم].

(*) يقصد المركيز دوساد الفرنسي الذي تنسب إليه السادية (1745- 1814) وهو كاتب ولد في باريس وروواياته تلح على تعذيب الأرواح الطاهرة وعلى الثورة ضد هذا القدر.

الباب السابع

(*)ناقد من الاورغواي (ولد في ميلو 1921) من أعماله الأساسية. قصاصو أمريكا هذه (مونتفيديو 1961)، المسافر الجامد (مع مقدمة لبابلو نيرودا) (بوينس إيرس-1966)، المجتث، (حياة وأعمال هوراسيو كيرودا) (يوينوس أيرس 1967، آندريس بيو الآخر (كاراكاس 1968)، في القصص (حوارات كاراكاسر 1968) بورغيس بقلمه نفسه (باريس 1970)، وهو أستاذ الأدب الأمريكي اللاتيني والأدب المقارن في جامعة ييل

*: happening الكلمة الإنجليزية تعنى حرفياً الحدث أو الحادثة أو المناسبة. لكننا فضلنا إبقاءها كما هي لأنها في المسرح تعني عرضا لحدث تلقائي، أو عرضا يتكون من مجموعة أحداث غير مترابطة تجمع فيه عناصر مر الحياة اليومية بطريقة غير واقعية وعادة ما يتضمن مشاركة الجمهور-[المترجم].

(*) Poema-objeto: الموضوع هنا في مقابل الذات-[المترجم]

(*) هي لعبة النرد أو حجرا الزهر اللذان يرميان لتحديد ما يلعبه كل لاعب في لعبة طاولة الزهرLes des .

(*) يروكر بستيز Procristes أو، :Procusto لص إغريقي خرافي كان يقطع أطراف ضحاياه أو يمدها لتناسب فراشه-[المترجم].

* novela: الرواية مشتقة من الفرنسية القديمة novele من اللاتينية novellus التي هي تصغير novusأي الشيء الجديد [المترجم.[

* التلاعب هنا يتم بلفظتي: الرسالة = mensage والتدليك أو المساج masaje [المترجم].

الباب الثامن

(*) قصاص وكاتب كوبي. (ولد في كاماغويي 1937) من أعماله الأساسية: مبادرات (برشلونة 1963)، من أين هم المغنيات؟ (مكسيكو 1967)، كتابات حول جسد (بوينس أيرس 1969)، أفعى الكوبرا (بوينس ايرس 1972). يسكن في باريس حيث يعمل محكما في دار نشر (سوى) Seuil.

**** نذكر بأن السيمانطيقا هي علم المدلولات أو الدلالات وسوف ستعمل الكلمة الأصلية-[المترجم].**

***-مجلس ترينتو: هو مجلس الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الذي كان يجتمع في مدينة ترينتو بإيطاليا فيما بين عامي 1545 و 1563، وكان يديه حريصة الإصلاح ويحدد عقائد الكنيسة-المترجم**

(1) يتعلق الأمر بالانتقال من إيديولوجية إلى إيديولوجية أحرى، ولجس بالانتقال من إيديولوجية إلى علم، أي بانقطاع إبستمولوجي (معرفي)، مثل الذي يحدث، على سبيل المثال، عام 1845 بين إيديولوجية ريكاردو وعلم مارس.

(2)Eugenio d'Ors, Lo barroco, Madrid Aguilar,1964.

*** القمرية، طيور تشبه الحمام-[المترجم].**

(3)Pierre Charpeutrat, Le mirage baroque, Paris, Minuit 1967

(4)J. Rousset, La Litterature de l'age baroque France, Paris,1953.

(5)Noam Chomsky, Structures Syntaxiques Paris, Seuil,1969.

(6) Damaso Alonso, Version en Prosa de <Las Soledades,> de Luis de Gongora Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones,1956.

*** العرائس الروسية: دمى في داخل كل منها واحدة أصغر-[المترجم].**

*** قرن الوفرة أو الحلية القرنية-شكل زخرف عام شكل قرب العنزة أماليتا التي تقول الأساطير الرومانية إنها أرضعت جوبتر، ويخرج من القرن فاكهة وغلال رمز الوفرة-[المترجم].**

Papaya****ثمرة شحرة البابايا الاستوائية. تشبه شمامة صغيرة لونها أصفر وطعمها حلو [المترجم].**

(7) أطرح عناصر دراسة للآليات المجازية في الفردوس، لكن ليس من وجهة نظر العلامة، بل من وجهة نظر الجملة المجازية الواضحة التي تستخدم كلمة مثل في Dispersion / Falsas notas

Escrito 1969,sobre un cuerpo, Buenos Aires,**وقد أعيد نشره في** 1968.Mundo Nuevo **في**(Homenaje a lazama)

وقد حلل خوليو Aproximaciones a Pa-,radiso, en Imagen, num. 40, Caracas, enero 1970. **وفي**Sudame ricang

أورتيجا هذه المسافة المجازية من وجهة نظر نص أرقى: هي ●الفاصل■ بين الموضوع والمحمول.

الحواشى

La proliferacion*ترجمناها بالانتشار أو التشعب باعتبارها ترجمات ممكنة نظرا لعدم الاستقرار على مصطلحات موحدة في العربية للبنيوية، وسوف نضع الترجمات الممكنة أو التي نراها مناسبة على طول المقال ونوضح أصلها-[المترجم.[

(8)cf. Zona Franca, Caracas, ano III, num. 47. julio de 1967.

(9)Pablo Neruda, Canto general, parte, XIV poesia XIII.

(10)Roland Barthes, Systeme de la mode, Paris, Seuil,1967.

* أصل الجملة التي جرى فيها الإبدال هو se me voya un gallo وأبدل حرف y مع II لأنهما متماثلان في النطق (يتوه مني ديك) أما التكثيفات فبدلاً من كلمتي amo (سيد) و esclavo (عبد) أصبحت amosclavo وبدلاً من escrito a maquina أصبحت maquinoscrito [المترجم].

(11)Robert Jammes, Etudes sur l'oeuvre poetique de Don Luis de Gongora y Argote, Bordeaux, Institut d Etudes Iberiques,1967.

* القراءة الاستشفافية تقابل en filigrana بالاسبالية وen filigree بالفرنسية ويقصدها القراءة من خلال سطح من المخرجات يخفي أجزاء ويظهر أخرى وفقاً لقانون المخرمات الذي يحدد شكلها وهي قراءة إظهار البعض وإخفاء البعض الآخر، وتختلف عن قراءة calquee وتعني القراءة من خلال سطح شفاف-[المترجم].

(12)Michail Backtine, Dostoevskii, Turin, Einaudi, 1968, Cf

انظر كذلك ملخص هذا العمل بقلم جوليا كريستيفانى Julid Kristeva في =Critique, Paris, abril

=de 1967

- يجدر بنا أن نصحح هنا، فباختين ليس شكلياً، بل يحاول، من منطلقات ماركسية إنهاء القطيعة بين الشكلية والنزعة الأيديولوجية-[المترجم].

* المنيبية: نسبة إلى منيبوس Menippos، الكاتب الإغريقي الساخر (القرن الثالث قبل الميلاد-[المترجم].

(13) عند بورخس، على سبيل المثال، لما كان عنصر المعارضة محورياً، فإن الاقتباسات، المحددة الخارجية للمعارضة، يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون زائفة، ويمكن أن تكون مشكوكاً في صحتها.

(14)Julia Kristeva, Pour une semiologie des paragrammes en Tel Quel, num,29, Paris,1967.

*anagrama : الجناس التصحيفي أي تغيير ترتب أحرف كلمة ما بهدف تشكيل كلمة جديدة من الحروف نفسها، acrostico,هي القصيدة التي إذا جمعت أوائل (أو أواخر) أبياتها شكلت كلمة أو عبارة! وهي كذلك سلسلة الكلمات المرتبة بحيث تكود قراءتها رأسيا مطابقة لقراءتها أفقيا bustrofiedon ,هي الكتابة التي تبدأ من أول السطر وحين ينتهي السطر تستمر من نهاية السطر التالي وليس من أوله (إذا بدأ السطح الأول من اليمين مثلا فإن السطر الثاني يبدأ من اليسار حيث انتهى الأول) وهكذا-[المترجم.[

*Palindromeهي العبارة التي تقرأ نفس القراءة من اليسار ومن اليمين، وفي العربية كثير من هذه العبارات نذكر منها، مثلاً، عبارة ؛ قلع مركب بكر معلق-[المترجم].

** له لعلنا نذكر أن في تاريخ الأدب العربي المتأخر، من العهدين المملوكي والعثماني الكثير جدا من

أمثال هذه الألاعيب بالكلمات والحروف والقوافي. وثمة أعمال أدبية كثيرة تقوم عليها مثل مقامات الحريري وثمة مؤلفات تشمل مختلف العلوم في جداول تقرأ أفقياً في مواضيع وعموديا في مواضيع أخرى.. وقد يكون من الطريف القيام بدراسة مقارنة بينها وبين هذه الأعمال التي يذكرها الكاتب [المراجع].

Sytaguaticos-Sintagmaticos *** بالفرنسية؛ تعبير عن علاقات حضور**in Praesentia **بين وحدتين لغويتين متحققتين بالفعل، في اللغوية الوصفية أو التصنيفية**Taxonomique ، **وتقابل**= Paradigmatiques Paradigmatices**من**)) Paradigmes **بارادجمات) التي تمثل البعد الرأسي أو التعبير عن علاقات غياب**in absentia [**المترجم**.]

(15)Michel Foucault, Las palabras y las cosas, Mexieo Siglo XXI editors,1968.

(16) النظرة والصوت: يضيف لاكان هذين الاثنين إلى الموضوعات الجزئية التي حددها فرويد؟ انظر.

Curso sobre de objeto (a), in editoen la Ecole Normale

(17) حول Iteridad(a) **والعلاقات بين** A **و** (a)**، انظر**

Moustafa Safouan, en Quest-ce que le structuralisme**؟ مصطفى صفوان: في ما هي البنائية؟**

الباب التاسع

(*) كاتب وفيلسوف مكسيكي (ولد في برشلونه 1924) من أعماله الأساسية: معنى الحضور (مكسيكيو 1953)، ثلاثة من شعراء العزلة (مكسيكيو 1955)، مدخل إلى تاريخ الفلسفة (مكسيكيو 1964)، كلمة وصمت (مكسيكيو 1968)، طبيعة الرجل (بالاشتراك مع أيريك فروم) (نيويورك 1968)، مدن (مكسيكيو 1970)، أو كتافيو باز: معنى الكلمة (مكسيكو 1970)، شعر أيبيري-أمريكي، إثنا عشر بحثاً (مكسيكو 1972)، وهو أستاذ في الجامعة الوطنية المستقلة في مكسيكو.

* الرواية الحرافيشية أو العيارية، هنا وفي بقية الكتاب، ترجمة للكلمة الإسبانية Picaresca ويعني الروايات التي تدور حول المتشردين والأفاقين. [المترجم].

(*)ننسة إلى الكاتب العالمي هنريخ ابسن H.Ibsen (1828- 1906)ومسرحياته ذات طابع فلسفي اجتماعي منها بيت اللعبة-والبطة المتوحشة (المراجع).

(1) مثلما لا يمكن فهم يقظة فينيغان Finnegans Wake لجويس، بشكل كامل بدون معرفة معينة بالحياة في دبلن وبالتقاليد الأيرلندية الأقدم.

Sombra: *تعني الظل وسيجوندو Segundo تعني الثاني-[المترجم.]

(2) كل اختيار للمؤلفين يتضمن بعضا من الأهواء إلا أنني أعتقد أن المؤلفين الذين أنتقيهم هنا- دون إنكار أهمية الآخرين-يمثلون بوضوح الاتجاه الشديد العمومية الذي يدفع، بطرائق مختلفة، إلى البحث عن واقع «آخر»، من نوع سحري أحياناً، ومن نوع أسطوري أحياناً أخرى، ومن نوع

ديني أحياناً ثالثة، هكذا، فإن المؤلفين الذين أحللهم هنا بإيجاز يمثلون أعمالاً ذات قيمة داخلية لا تنكر كما يمثلون اتجاهات أساسية لا آدابنا. وبإمكان القارئ الذي يود أن يجد تمثيلا عاما دقيقا للكتاب الأمريكيين اللاتين الأساسيين لهذا القرن أن يرجع إلى مختلف كتب التاريخ الأدبي، وإلى الدراسات الفردية الخاصة وفي نهاية المطاف، إلى الأعمال ذاتها: وهي التي تهم فعلا. أما فيما يخصني، فإني أحاول العثور على السمات المختلفة والدروب المختلفة لحث أدبي لا يكتفي بواقعية منسوبة إلى الحقائق.

(3) فكرة الإنسان لوصفه محلوقاً مقدساً لها سوابق في الفكر الغنوصي. وفي عصور أحدث تتمثل فيما سماه برودون بالتقاليد المناهضة للاهوت، وفي فويرباخ الذي يعتبر الإنسان الإله الوحيد للإنسان، وفي ماكس شتيرنر، الذي يعتبر الذات هي الشيء المريد، وفي فكرة مستقبل سعيد سيتم فيه تقديم الإنسانية (سان سيمون أو كونت). وهي كذلك الفكرة الني تؤكد الهدف الشعري لمالارميه حين يفكر في كتابة «الكتاب»-الكتاب الكامل والمطلق. ويتطابق أوبدوبرو مع ملارميه في توقه إلى القصيدة المطلقة وفي إعلان استحالتها.

(4) بالإضافة إلى حركات الطليعة، تؤثري كثير من كتاب هذه الفترة أعمال كافكا، وجويس، وبروست. وفي أعمال بورخس نجد أن الجذور بشكل أساسي، هي إنجليزية، وأن عالمه، الذي يقارن أحياناً بعالم كافكا، يبدو أنه لم يتأثر بهذا الأخير إلا قليلا.

(5) بالإضافة إلى القصائد يظهر الجانب الآخر من عمل بورخس في دراساته للشعر الجاووشي، ومؤخراً: Elcompadrito، بالتعاون مع سيلفينا بولريتش Silwina Bullrich.

(6) ولم يعلن بورخس عن أوجه شبه مع أونامونو. لكنها بديهية وتذكرنا أعمال بورخس كثيراً بالإنسان المعذب الذي (يحلم به) الرب-وهي موضوعة أونامونية بلا منازع-مثلها مثل «الحقائق الخيالية التي هي حيال أو واقع» الأونامونية.
* Mate: الماتي-نبات على شكل شجيرة يصنع منه شراب مثل الشاي. وينبت خصوصاً في البارا جواي-[المترجم.[

* التجلي أو الظهور epifania هنا بالمعنى الديني، وتعني ظهور المسح لحكماء المشرق، وكذلك تعني عيد الظهور أو الغطاس-[المترجم].

* هو هرنان كورتيس أحد أقطاب اكتشاف وغزو أمريكا اللاتينية-[المترجم].

(7) من أجل تحليل مسهب للعلاقات بين الزمن الدوري، والثورة، والمشاركة، والمعنى، راجع كتابي:
Octavio Paz: sentido de la palabra, Mexico, Joaqwn MortiZ,1970.

(8) يمكننا أن نجد ميلا معينا إلى الفانتازيا في المسرح الأمريكي اللاتيني الراهن أيضاً، وهو النوع الأدبي الأقل تطورا بكثير، في مجموعة، من الشعر، والفن القصصي، والمقال. ومنذ كونرادو

ناليه روكسلوConrado Nale Roxlo يتغلغل في المسرح الأرجنتيني ميل غنائي غرسه في المكسيك أيضا زافييه فيا أورتيا Xavier Villaurr utia ويطرح المسرح المتأخر لكارلوس فوينتس مشكلات مماثلة لتلك التي تطرحها رواياته. والمسرح «الوثائقي» لفبيثنتي لينييرو Vicente Lenero هو مسرح شهادة ومسرح لاهوتي أكثر من كونه مسرحاً واقعياً. كذلك فإن مسرح عمر دل كارلو Omar del Carlo في الأرجتين شديد الخيالية والفانتازية.

* الأكرونوبيو :Cronopios-كائنات خيالية من ابتكار كورتاثار-[المترجم].

* أوغوسطيني: نسبة إلى القديس أوغسطين وتوماوي نسبة إلى القديس توما الأكويني-وأما أرسطويا فشبه إلى أرسطو [المترجم].

* مانوية :Maniqueas نسبة إلى ماني الفارسي (216- 276 م (الذي دعا جدد لنشوء كل الأشياء عن مبدأين هما النور والظلام اللذان يجسدان الخير والشر-[المترجم]، ومذهبه فرع من الديانة الزارادشتية (المجوسية)رواية تآثيرات مسيحية. [المراجع، المترجم].

الباب العاشر

(*) شاعر وناقد اكوادوري (ولد في امباتو 1926) من أعماله الأساسية: إطارات الأرض (أربع مجلدات) (كيتو 1953- 1962)، قصيدة القرن العشرين (كيتو 1957)، الله أتى بالظل (هافانا 1960) الشمس مداسة بالخيول (جنيف 1970)، وكاد المدير الوطني للثقافة في بلاده.

* شمال شرقي البرازيل وهي منطقة جفاف صحراوي وفاقة شديدة. [المترجم]

** الجاووشو :Gaucho هو أحد سكان سهول البابا في ريودي لابلاتا بالأرجنتين وفي أوروجواي وجنوب البرازيل. يشتهر بالمهارة في الفروسية وبحياة الترحال وتحمل الحياة الصعبة كما يتميز بالجسارة وارتجال الشعر والغناء-[المترجم]. وشمون أيضا الماراغاتوس وحياتهم على الرعي والتنقل ويحتمل أن يكون فيهم بعض الدماء العربية وتدل على ذلك عاداتهم.

* :Cangaceiro نمط خاص من قطاع الطرق في البرازيل يحملون السلاح كاحتجاج اجتماعي أو ديني-[المترجم].

(*) نذكر أن ذلك كان في أوائل السبعينات.

(1) انظر الفصل السابق، أزمة الواقعية.
:Castellano *تسمية أدق للغة الإسبانية حيث أن ما نسميه الإسبانية هو لغة إقليم قشتالة ولشد لغة إسبانيا بكاملها. إذ توجد فيها لغات أخرف غير الإسبانية [المترجم.[
Criollismo *، من Criollo وقد سبق شرحها وهي تطلق على المولودين قي أمريكا مقابل القادمين

من أفريقيا من الزنوج، وعلى المولودين هناك من أبوين أوروبيين وقد تعمم استخدامها ليعني كل ما هو أمريكي مقابل كل ما هو وافد. وتمثل في الأدب تمجيد الابتكارات والعادات المحلية الأمريكية [المترجم.]

(2) انظر، الباروك والباروك الجديد، لا هذا الكتاب.

المترجم في سطور:

1- أحمد حسان عبد الواحد

* أديب مصري، له عدة مؤلفات منها: لوركا مختارات جديدة، المكارثية والمثقفون
* ترجم كتاب صناعة الجوع (سلسلة عالم المعرفة).
* نشر العديد من المقالات والقصص والأشعار في عدة صحف ومجلات مصرية وعربية.

المراجع في سطور

د. شاكر مصطفى.

دكتوراه في الآداب.

* عمل في التدريس الثانوي والجامعي في سورية، وفي السلك السياسي ممثلا لبلاده عشر سنوات في السودان وكولومبيا والبرازيل.
* عمل وزيرا للأعلام في سورية(65/1966).
* له عدد من المؤلفات يجاوز الثلاثين في التاريخ والآداب بالإضافة إلى مئات من الأبحاث العلمية والأدبية.
* يعمل مساعداً لعميد كلية الآداب لتطوير برامج الإنسانيات والتخطيط-كلية الآداب-جامعة الكويت، ومستشاراً لتحرير مجلة «الثقافة العالمية» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأميناً عاماً للجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم).



الأحزاب السياسية في العالم الثالث

تأليف

د. أسامة الغزالي حرب